ISSN 0130-6405

95 3

ИСКУССТВО КИНО

Никита Михалков,
Надя Михалкова
с премией «Оскар».
О фильме
«Утомленные солнцем»
читайте в рубрике
«Премьера «ИК».

Фото Николая Гуницкого

ИСКУССТВО КИНО

представляет:

«Утомленные солнцем»	Никиты Михалкова
«Колечко золотое, букет из алых роз...»	Дмитрия Долинина
«Ваня с 42-й стрит»	Луи Маля
«Умирать не страшно», «Незабудки»	Льва Кулиджанова
«Генрих V», «Дважды мертвый», «Друзья Питера», «Много шума из ничего», «Франкенштейн Мэри Шелли» («Легенда о Франкенштейне»)	Кенета Бранаха
«Конец. Жизнь»	Артура Пелешяна
«Выйди, бледная луна»	Ивара Селецкиса
«Вечерний звон»	Юрия Шиллера
«Нам не нужна ваша жизнь»	Игоря Григорьева
«Исчезнувшие без следа»	Тенгиза Семенова
«Звонок из России»	Владимира Ярмошенко
«Дом с рыцарями»	Марины Голдовской
«Армагеддон»	Владислава Тарика
«Образ неувядаемого времени, или «Не хочешь — не езди»	Валерия Соломина
«Один день»	Мурата Мамедова
«Евграф»	Аркадия Когана
«На смерть поэта»	Анатолия Крайнева
«Братья»	Ирины Зайцевой

ИСКУССТВО КИНО 3 95

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕМЬЕРА «И К»

«УТОМЛЕННЫЕ СОЛНЦЕМ»

АЛЕКСАНДР АРХАНГЕЛЬСКИЙ.
5 Десница и шуйца Н.С.Михалкова

НИКИТА МИХАЛКОВ:
9 «Режиссер не должен долго находиться под обаянием своей картины. Это опасно»

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ.
13 Концы в воду — комплексы наружу...

ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО.
19 «Утомленные солнцем» в «России»

PRO И CONTRA

СТ. РАССАДИН.
21 Похвальное слово нормальности, или Русский интеллигент

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

ЛИЛИЯ МАМАТОВА.
29 Традиционалист

КАРИНА ДОБРОТВОРСКАЯ.
33 «Все враздробь»

ПЕТР ВАЙЛЬ.
35 Дядя Ваня, сцены из нью-йоркской жизни

PRO И CONTRA

ВАДИМ Ю.ЦАРЕВ.
38 Ритуаленький цветочек

ПОРТРЕТЫ

ЭЛИСОН ЛАЙТ.
45 Как важно быть посредственным

ПОРТРЕТ СТИЛЯ

АНДРЕЙ ПЛАХОВ.
51 Реинкарнация маленького Будды и Большого стиля

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ

РАШИТ ЯНГИРОВ.
56 Начало «царской» хроники

СВЕТЛАНА КАЗАКОВА, СЕРГЕЙ КАЗАКОВ.
62 «Их Императорских Величеств синематограф»

ПОРТРЕТЫ

АНДРЕЙ ХРЕНОВ.
69 Русская американка

КОЛЛЕКЦИЯ «И К»

Н.БАБУРИНА.
80 Энтузиасты и новаторы

КИНОКАЛЕНДАРЬ

81 1911 — 1919

ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ

РОБЕРТ УИНДЛЕР.
83 Возлюбленная. История Мэри Пикфорд

ФЕСТИВАЛИ

НИНА ЦЫРКУН.
96 Поцелуй Орсона Уэллса

Л.ДОНЕЦ.
101 Артур Пелешян и другие

102 Быть или не быть?

СЦЕНАРИЙ

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ.
116 Иван Тургенев. Метафизика любви

NON STOP

Н.СИРИВЛЯ.
156 Слезы капали

ЕЛЕНА СТИШОВА.
158 Много солнца в холодной воде

ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ.
160 «Киношок» — второй или другой

Н.СИРИВЛЯ.
162 Фестиваль фестивалей в Санкт-Петербурге

Н.СИРИВЛЯ.
164 Рижский «Арсенал»

ЕЛЕНА СТИШОВА.
166 Как это делается в Выборге

ДОСЬЕ «И К»

168 Вся «оскаровская» рать

174 ФИЛЬМОГРАФИЯ

175 SUMMARY

© Журнал «Искусство кино», 1995

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Александрова Н.В.
Алиева С.Ш.
Галаган С.В.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Захарова И.В.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В.
Карахан Л.М. зам. главного редактора
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Сривля Н.А.
Стишова Е.М.
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Компьютерная верстка — **Потапов И.П.**

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79

Сдано в набор 3.04.95
Подп. к печати 24.04.95
Формат бумаги 70x100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная.
Печ. л. 11,5,
усл. печ. л. 14,94, уч. изд. л. 18,27

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации РФ № 01632 от 7.10.92

Заказ 246
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

Журнал «Искусство кино» поздравляет Никиту Сергеевича Михалкова и всех создателей фильма с долгожданной и заслуженной наградой — премией «Оскар» Американской киноакадемии

«УТОМЛЕННЫЕ СОЛНЦЕМ»
Сценарий Н.Михалкова и Р.Ибрагимбекова. Постановка Н.Михалкова. Оператор В.Калюта. Художники В.Аронин, А.Самулекин. Композитор Э.Артемьев. Звукооператор Д.Уманский. Студия «ТриТэ» (Россия), «Camera 0№e» (Франция) при участии Роскомкино, «Русский клуб» (Россия), «Canal+» (Франция). 1994.

АЛЕКСАНДР АРХАНГЕЛЬСКИЙ

Десница и шуйца Н.С.Михалкова

«Утомленные солнцем» — фильм почти гениальный. Режиссерское «солнце» Никиты Михалкова, давным-давно пребывающее в зените, отнюдь не кажется утомленным. Что бы ни говорили вечно недовольные критики, что бы ни писали об арифметической «просчитанности» сюжета, о его экспортной подоплеке. И сложение с умножением Михалков очень хорошо освоил, и подоплека, несомненно, есть. Но есть и другое, главное — сила, размах, «полета вольное упорство».

Все так же захватывающе крепка фабула, сочны краски. Когда комдив Котов с маленькой дочкой плывут на лодке по быстрой реке, чувство райского блаженства охватывает не только их, охватывает оно и зрителя. Когда герой-соблазнитель Митя-Ятим эдемским змием скользит перед своей бывшей возлюбленной, а ныне котовской женой, — холодный жар соблазна обдает и нас. Когда в финале из-под обрыва начинает всплывать страшная морда дирижабля — хочется залезть под стул.

Все так же безупречен подбор актеров. Одну из лучших своих ролей играет великолепный Олег Меньшиков, чей природный артистизм помножен на обаяние интеллекта. Прекрасна Михалкова-младшая (хотя сомнения насчет использования детей в кино у меня после «Утомленных солнцем» не рассеялись, а может быть, и возросли). Кажется, режиссер недоволен главной женской ролью. Напрасно. Балтийский холодок актрисы и впрямь не дает ей на равных встроиться в громокипящий ряд Михалкова и Меньшикова, но это лишь обостряет драму мужской страсти, оттеняя женственный поток естественного течения жизни.

Все так же умело «наведены мосты» между новой работой и прежними михалковскими лентами. На одной из пресс-конференций Михалков подтвердил то, что и так бросалось в глаза: дачные старички в «Утомленных солнцем» — это как бы постаревшие, но дожившие до 30-х годов герои «Механического пианино». Они все прорыдали, все упустили, ничему не научились — и досыпают свой сладкий заячий сон в волчьем брюхе... Самый жестокий эпизод фильма — не тот, где чекисты кроваво мордуют комдива. И не тот, где по приказу Ятима расстреливают попавшегося под руку водилу, который весь день кружит в поисках некоей Загорянки, как бы символизируя заколдованность, закольцованность, безвыходность идеологизированной жизни. И даже не морозно-венозное самоубийство оборотня Ятима, завершающее картину. Нет, самый жестокий эпизод — это тихое, сладкое, полуромансное пение чеховских старичков, которым они провожают «воронок», увозящий Котова в небытие. Ничего не видят. Ничего не смыслят. Хористы. Ионычи в роли Ионы.

Все так же ловко проставлены литературные указатели. Не довольствуясь фабульными параллелями с «Голубой чашкой» и — шире — с празднично-тревожным художественным миром Гайдара в целом, режиссер заставляет пионерчиков петь песенку на бережку: «Чуки, чуки, чуки, чуки, чук». Так и хочется добавить: «Геки, геки, геки, гек». На то и расчет.

Наконец все так же «вкусно» играет сам Михалков — покряхтывая, постанывая от удовольствия и сознания собственной силы. Играет — и держит уровень от самого начала до самого конца.

Первая же сцена, в которой мы встречаемся с его героем, построена так, чтобы сразу, с ходу продемонстрировать класс — и режиссерский,

и актерский. Не знаешь даже, за чем в первую очередь следить: за «ироико-комической» подоплекой событий (разнежившегося предвоенного комдива срывают с банного полка; прямо в исподнем он скачет во весь опор — спасать колхозные посевы от танковой потравы; спасает — и попутно упивается произведенным на красноармейцев впечатлением) или за игрой Михалкова, который уже начал лепить образ искреннего, жизнелюбивого, могучего, добродушного и любимого режиссером «злодея», который, как «волчище серый хвостище»[1], разнежился на солнышке, спрятал страшный хвост и мирно опустил уши.

Образ этот он продолжает строить из эпизода в эпизод, ни на секунду не расслабляясь и не позволяя себе «пожировать» за счет уже накопленного игрового эффекта.

Вот перед нами герой-победитель, спокойно сознающий свою мужскую неотразимость и тайную власть над любимой женщиной. Такому нечего страшиться возможной измены. Такой способен на великодушный жест и демонстративно оставляет жену наедине с ее бывшим любовником.

Вот — встревоженный самец, внезапно учуявший запах возможного поражения и сделавший стойку, чтобы немедленно ринуться в бой за обладание самкой.

Вот — закомплексованный простолюдин в светском обществе.

Вот — советский вельможа в обществе побежденных и помилованных им рабов...

Интересно, что Меньшикову такая же — органическая — возможность не предоставлена. Его персонаж задуман, «запрограммирован» принципиально иным образом. Тут нет живого, растущего характера; тут есть готовый набор механически сменяемых масок, за которыми — пустота. Позер. Лицедей. Соблазнитель. Страдалец. Ревнивец. Убивец. Подлец. Это заведомое неравенство можно объяснить скрытой ревностью режиссера-исполнителя к артисту, способному его переиграть, объяснение не будет лишено некоторых оснований, однако я бы сосредоточился на другом. На главном. На идеологии картины. На ее социально-философской сверхзадаче.

Зададимся школьным вопросом: что хотел сказать Никита Сергеевич Михалков своим фильмом? Да, собственно, ничего хорошего сказать не хотел. Автор прекрасно-революционных легенд «Раба любви» и «Свой среди чужих, чужой среди своих» еще раз подтвердил верность завету отцов и своим прежним воззрениям. Заявил, что все эти перестроечные бредни насчет советской эпохи гроша ломаного не стоят, ибо предреволюционные интеллигенты оказались милыми пустобрехами, а дворянские отпрыски слишком часто соглашались быть купленными негодяями. Указал на обоюдоконтрастный пример красно-прекрасного комдива Котова и белореэмигранта Мити.

Командарм взял от жизни то, что хотел взять, по праву сильного. Да, немало он пролил кровушки, но — заметим — пролил ее в честном бою. Спору нет, он вторгся в Митину жизнь, вселился в его дом, присвоил его любовь, но, друзья, он отнял ее именно потому, что Митя не смог, не пожелал свою любовь защитить. Котову чужда мстительность, он слишком силен для нее — и потому снисходителен к «представителям» отмененной им досоветской России, живет с ними бок о бок на их даче, терпит их старорежимные выходки, снисходит к их непониманию новой жизни, к их человеческим слабостям — будь то заграничные лекарства, привычка шлепать прислугу по роскошному заду или запечное пьянство.

Митя — совсем, совсем не то. Он проиграл и не нашел в себе мужества признать поражение. Или хотя бы честно погибнуть. Он не просто согласился стать сотрудником органов НКВД, наемником тех, кого ненавидит и презирает; он не просто не побрезговал явиться в дом своего детства и разыграть здесь кровавую комедию; он не просто мелочно мстит комдиву, сознавая власть его силы и потому опираясь на силу своей власти; он — что неизмеримо хуже — мстит маленькой дочке Котова, отнимая у нее отца; он — что совсем подло — мстит возлюбленной; он в конце концов мстит и Небу, убивая себя...

Естественно, Михалков всячески усложняет схему. Так, он заставляет Митю рассказывать аллегорическую сказочку о мальчике Ятиме, которого злодей сначала лишил всего — дома, любви, надежды, а затем вынудил продаться врагу; кто подразумевался под этим злодеем и пояснять было бы излишне. Затем камера как бы мельком выхватывает фотографии на стене: Котов с вождем, дружеская надпись генсека...

---

[1] Так аттестовал Котова Д.Горелов (газета «Сегодня», 12 ноября 1994 г.) и был абсолютно прав.

Надя Котова — Надя Михалкова

Наконец ближе к финалу режиссер и вовсе прямо называет сокрытую причину котовской самоуверенности, его несколько нарциссического спокойствия. Принявший для храбрости, комдив спрашивает энкавэдэшников, играя вальяжными интонациями: а такой-то телефонный номер вам знаком? Это ведь прямой телефон товарища Сталина. Завтра утром я сниму трубочку... Мы-то (вместе с Митей-Ятимом!) понимаем, что не снимет. Мы-то знаем, что его «тылы» давным-давно взяты. Он этого не знает. Он убежден, что за ним стоит всесильный властитель — и отчасти поэтому так смел. А когда до него, измочаленного в кровь, доходит смысл случившегося, он плачет почти по-детски, обессиленно. Как ребенок, который надеялся на папину защиту и внезапно понял, что папа больше не придет...

Но вот именно эта детская вера в «боженьку» и задает дистанцию между Митиной опорой на постороннюю, почти потустороннюю дьявольскую силу, и опорой — котовской. Недаром создается ощущение, что Митя появляется из сердцевины снежной, зимней стихии и исчезает в ней, а Котов навсегда связан с солнечной, летней атмосферой. Михалков словно говорит (и, боюсь, это признание автобиографично): да, в той жизни, какой мы жили, без содействия чужой и чуждой властной воли было не обойтись; это содействие губило нас — и помогало нам; но в любом случае и во все времена хитроватая наивность веры предпочтительнее убийственного холода расчетливости; каким бы жестоким красноармейцем ни был Аркадий Гайдар, его трагическая искренность мне ближе, чем прагматизм гайдаровских потомков; Котов губит Митю, но Митя готов погубить все вокруг — недаром он беспощадно «встраивает» Надю Котову в свою страшную сказочку; я — родом из той эпохи. Не до конца случайны, быть может, и хронологические сбои фильма: начальные сцены изображают скорее Москву начала 50-х, чем конца 30-х; тут как бы невольно проскальзывают воспоминания о детских впечатлениях самого Михалкова, выстраивается ряд автобиографических ассоциаций...

И только после этого — после косвенных оправданий носителей «революционной искренности» и прямых приговоров носителям «сословной этики», которая в лучшем случае оборачивается безволием, в худшем — сатанинской аморальностью,— Михалков-идеолог делает следующий смысловой шаг и снимает вопрос о социальных предпочтениях. Да разве в том дело, кто на какой стороне воевал, кто какой власти служил, кто какие убеждения исповедовал?! Вот — любовь и ревность. Вот — мужчина и женщина. Вот — детская хрупкость, розовые пяточки. Вот — драма несостоявшегося человека. Вот — счастье человека состоявшегося. Вот — Митина чечетка. А вот мы вас перепляшем. Лишь это важно. И то, что в глубине жизни, в ее таинственной сущности, совершенно не зависящей от «классовой борьбы» и «производственных отношений», накапливает разряды страсти, которые рано или поздно вырвутся наружу. Символом этой неподконтрольной, слепящей и восхитительно-ужасающей энергии становится шаровая молния, как бы притянутая Котовым и Митей, а может быть, и вовсе ставшая сублимацией их столкновения.

Рискуя показаться занудливым, еще раз повторю: Михалков приводит зрителя к мысли о внесоциальном, «надклассовом», бытийственном основании человеческой жизни только после того, как выставлены именно соци-

альные, именно классовые оценки. И сколько бы он ни открещивался от параллелей с фильмом А.Германа «Мой друг Иван Лапшин», — «Утомленные солнцем» подлежат обязательному сопоставлению с германовской картиной. Там, в «Лапшине», действительно отсутствовал «категорический императив», эпоха 30-х годов не оценивалась; там режиссер действительно объяснялся в любви к своим героям — и не пытался оправдать их или осудить. Здесь, в «Утомленных солнцем», суд вершится. И суд — с моей точки зрения — абсолютно неправедный. Михалков, возмущенный Митиной мстительностью, тем не менее сам мстит неудачникам и хлюпикам, побежденным и не погибшим. Не исключаю, что его мстительность совершенно особого рода, что она продиктована как раз жгучей ревностью за ту Россию, которую они потеряли, позорно отдали котовым, а котовых теперь приходится любить, потому что они, как всякие истинные победители, великодушны и вальяжны... И все-таки месть остается местью, а идеологическая заданность — идеологической заданностью.

Точнее — оставались бы, если бы не одно обстоятельство. А именно — невероятная чувственная одаренность Михалкова. Чем дальше, тем откровеннее претендует он на звание социального мыслителя; мыслитель из него выходит никудышный, а политический практик и того хуже (о сомнительной, «ятимовской» роли Н.С.Михалкова в соблазнении и разжигании гордыни Руцкого будущие историки еще напишут). Но при всем при том ему почти никогда не изменяет восхищенное чувство совершенства жизни, ее художественной соразмерности, «золотого сечения». И, слава Богу, чувство пересиливает, сама пластика михалковского жизнеощущения приходит в противоречие с его ложнокрасивыми и пустоватыми идейными схемами, и философский смысл начинает складываться сам по себе, вопреки авторскому расчету и намерению. Какие там красно-белые идеологемы? Какое там осуждение? Фильм говорит своему автору: иди и смотри, вслушивайся в дыхание жизненного потока, забудь о формулах и рецептах, иначе уподобишься героине Светланы Крючковой, свихнувшейся на любви к лекарствам и рецептуре. Тебе не разобраться в хитросплетениях истории — и не надо; ты обладаешь гораздо более важным и глубоким знанием — «чем люди живы».

Догадываясь об этом, Михалков начинает нервничать, вступает в бой с собственным творением — и отнюдь не выходит победителем. Он, с его утонченным эстетизмом, ошарашивает «утомленного солнцем» зрителя обильными вкраплениями топорно сработанных аллегорий и прямолинейных расшифровок замысла.

Только ты вместе с героями растворишься в солнечной сладости счастливого — последнего счастливого — дня их жизни, только изготовишься пролить слезы умиления, наблюдая изумительно снятые, гениально сыгранные сцены взаимоотношений громадного заматерелого отца и маленькой нежной дочери,— как тебе запускают не в бровь, а в глаз символом Вавилонской башни — картиной дирижаблестроения.

Только успеваешь вжаться в кресло и заледенеть от страха, наблюдая сцену смертоубийства несчастного водилы, только вздрагиваешь, когда этот самый дирижабль взмывает откудато споднизу — и на тебе: по-над аржаным полем, по-над Русью, во всю ширь родного неба полощется лик земного Бога, Сталина Иосифа Виссарионовича.

Только фильм композиционно завершается, как следует образцово-показательная сцена Митиного самоубийства.

Вот — тычет пальцем режиссер, — вот! — подменили Бога — Вождем! вот! получили ужо. А то мы не знали. И если в последнем, незавершенном романе Юрия Трифонова «Исчезновение» портрет «отца народов», возносимый дирижаблями в ночное московское небо и подсвечиваемый прожекторами, еще не казался натужным приемом, то здесь — кажется. Потому что, нравится ли это Никите Сергеевичу, или нет, но мы ценим его не за нравственно-воспитательные уроки, которые он щедро преподает нам, а за его потрясающую жизнелюбивость, за впечатляющую человечность. Сопережив ему, мы уходим из зрительного зала осторожно, стараясь не расплескать впечатления. А режиссер все бежит и бежит за нами, крича: вывод! вы забыли вывод! «Но мы и так все поняли», — изумленно отвечаем ему. «Вы поняли совсем не то, что я хотел сказать!»

И, может быть, в этом все дело.

НИКИТА МИХАЛКОВ:

«Режиссер не должен долго находиться под обаянием своей картины. Это опасно»

Картина «Утомленные солнцем» была задумана в июне 1993 года, за три недели был написан сценарий, 15 июля начались съемки, а в мае 1994 года она была показана на Международном фестивале в Канне, где получила специальный приз жюри за режиссуру. Фильм снимался в основном на деньги нижегородских бизнесменов. Премьера состоялась в Нижнем Новгороде в июле 1994 года.

Прокатная концепция

Никита Михалков. ...Картина дорогая, она стоила 3,6 миллиона долларов, и поэтому мы вынуждены продуманно и, может быть, несколько необычно готовить ее прокат в стране.

Корр. Никита Сергеевич, не можете ли вы подробнее раскрыть вашу прокатную концепцию? Когда-то вы придумали монопольный прокат «Неоконченной пьесы для механического пианино» в кинотеатре «Пламя», были лидером этой прокатной модели, оказавшейся в то времена оптимальной для вашей картины. Что новенького вы предлагаете на этот раз?

Н.Михалков. Мы придумали некое насилие.

Корр. Над зрителем?

Н.Михалков. Нет, в пользу зрителя. Дело в том, что мы не хотим поднимать цены на билеты настолько, чтобы большинству это было не по карману. Поэтому мы намерены разговаривать с администрациями регионов о дотировании проката. То есть если вы хотите, чтобы картину увидели в регионе, вы обещаете не поднимать цены на билеты, но напрягаете местный бюджет или привлекаете деньги бизнесменов, спонсоров — это ваши проблемы, — с тем чтобы оплатить прокат копии и рекламный материал. Обязательное условие: вы не пускаете эту картину на видеокассету и не показывайте по местному телевидению до тех пор, пока прокат не будет осуществлен. При этом мы гарантируем приезд группы, мое выступление перед зрителями в день премьеры. Я лично этим занимаюсь. Дело муторное, тяжелое, но сегодня только такой, индивидуальный подход может решить проблемы проката картины, только такой. Другого выхода нет.

«Сегодня в России нет чистых денег»

Н.Михалков. Я строю деловые контакты на личных отношениях, на очень личных отношениях. Сегодня это единственная возможность что-то делать. Скажем, во Франции Бог — это закон. Свобода для француза — это когда можно, что можно, и нельзя — чего нельзя. А в России закона не было, нет и не будет. Для России законом был Бог. Поэтому я не спрашиваю своих российских спонсоров, откуда у них деньги, мне важно, что я их трачу на доброе дело.

Сегодня в России нет чистых денег, но среди «новых богатых» уже появились люди, которые поняли, что больше одной пары обуви сразу не надеть, появились люди, которые хотят жить *здесь*, а не перекачивать деньги *туда*. Появились люди, которые хотят строить здесь. И этим

Фрагменты пресс-конференции Н.Михалкова в Светлогорске в рамках Международного кинофестиваля «Янтарная пантера», где фильм «Утомленные солнцем» получил первую отечественную награду — Большой приз. Включенные в текст вопросы журналистов унифицированы под псевдонимом «Корр.».

людям уже нужен закон, в том числе и *нравственный* закон. А взялись они за финансирование съемок объекта «дача Котова» без предварительно просчитанного бюджета, просто — сколько будет стоить, столько и будет, потому что знают, что мы не крадем и не будем завышать бюджет искусственно, чтобы забрать часть себе. Все, что у нас было, мы вложили в картину. Но зато у нас были на площадке вагончики для каждого актера мерседовские, с душем, с теплой водой, с туалетом. Гримваген, где можно было гримировать актеров в тепле. Горячая еда бесплатно каждый день, плюс к суточным. Вот ответ на вопрос, почему так быстро снята картина. Люди дорожили своей работой. Если любого из тех людей, с которыми я работал, я приглашу работать снова, в любом месте, где бы они ни находились, они бросят все и приедут. Это самое ценное.

Команда

Корр. Никита Сергеевич, есть понятие «команда Никиты Михалкова». О ней ходили легенды, журналисты писали, что вы вместе играете в футбол и актеры плавно переходят из картины в картину. В последних двух лентах этого не видно. Вы решительно обновляете актерский состав в своих картинах. С чем это связано? Что такое сегодня понятие «команда Никиты Михалкова»?

Н.Михалков. Существует студия Никиты Михалкова «ТриТэ», — в общем-то, это и есть команда. Понимаете, время стало более жестким. Для всех и для меня в том числе. И тем не менее для меня профессия, профессионализм не являются качеством, определяющим все. Существуют отношения между строк. Да, сегодня я могу сказать человеку, если он плохо работает: в ваших услугах мы больше не нуждаемся. И ни профсоюз, ни парторганизация — никто не поможет. К сожалению, не все еще это понимают...

Корр. А что означает в вашем понимании «плохо работать»?

Н.Михалков. Это означает, что между словами «добрый день» и «спасибо, съемка закончена» — я имею в виду не дневную часть времени, а остальную — отсутствует напряженный импульс существования в теме, существования в картине, в группе, в отношениях друг с другом, которые не заканчиваются словами: «Стоп, спасибо, на сегодня все».

Поэтика

Н.Михалков. «Утомленные солнцем» во многом замешены на личных ощущениях, на образе моего дома. Там снималась моя дочь, поэтому в большой степени присутствовали ориентиры личные.

Автобиографична ли эта картина? Автобиографична с точки зрения опыта жизни в доме, опыта общения с домашними. Скажем, Катя Мохова (один из персонажей фильма в исполнении С.Крючковой. — *Прим. ред.*) — это наша бывшая домработница, которая действительно обожала лекарства, моя мать принимала в ней большое участие. Но, с другой стороны, я не служил в НКВД и не пытался, слава тебе Господи, застрелиться.

Корр. Никита Сергеевич, случайно или нет лирический сюжет вызывает аллюзии с «Голубой чашкой» А.Гайдара?

Н.Михалков. Нет, не случайно. Я очень люблю этот рассказ. По силе влияния на меня я могу сравнить его с бунинским «Солнечным ударом» и с чеховским «Студентом». В такого рода прозе как бы ничего не происходит. Ну, настолько ничего не происходит, что аж даже как-то неловко. А волна на тебя накатывает просто гипнотическая. Я стал думать об этом давно, очень давно. Я думал, что если бы удалось поставить «Солнечный удар» или, ну пусть неадекватно, пусть на 40 процентов, «Голубую чашку», можно считать, что ты режиссер. И так это все запало, что когда возникло желание снимать картину «Утомленные солнцем», возник образ «Голубой чашки». Мы знаем с высоты сегодняшнего времени, какое было то время — 30-е годы, и можем позволить себе его оценивать и судить как нам заблагорассудится. Но когда понимаешь, что это написано тогда, про тех людей и за тех людей, тут волшебство для меня абсолютное. Ощущение счастья, сквозь которое пульсирует образ времени, жуткий образ времени...

Корр. Трудно вам было быть одновременно режиссером, артистом, папой, работая с Надей?

Н.Михалков. Единственный человек, с которым у меня не было никаких проблем, — это Надя. Я вам должен сказать, что меня потряс ее характер, человеческий характер, товарищеский, до мельчайших движений души. Такая постоянно существующая актерская вибрация в ней... Это было для меня самым удивительным — она же не знала сценарий... Мы играли с ней подряд — вот теперь будет это, потом то. Самое потрясающее — это ее

радость, наслаждение в импровизации. Я ей говорил: сейчас не говори никому ничего, репетируй, а когда я скажу «мотор», подойдешь и скажешь. Она скажет и уйдет, и актеры балдели... Мне Меньшиков испортил не знаю сколько пленки, потому что он терял серьез, так сказать, «раскалывался», когда Надя выходила на площадку.

Но вообще трудно снимать и сниматься. Я это сделал только из-за Нади, потому что понимал, что в кадре смогу быть ей более полезен, нежели за камерой. А вообще я должен сказать, что настало время, когда захотелось какие-то вещи реализовать в кадре самому. Как-то внутренне созрел, что ли. Сам изумлялся Матвееву, который играл главные роли в своих постановках, Бондарчуку изумлялся: как это возможно, думал, это же мучительно? Однако после «Униженных и оскорбленных», после работы с Андрюшей Эшпаем я подумал, что, наверное, наступила пора поиграть самому. Такая необходимость внутренняя приспела. Но это не означает, что отныне я только и буду что сниматься.

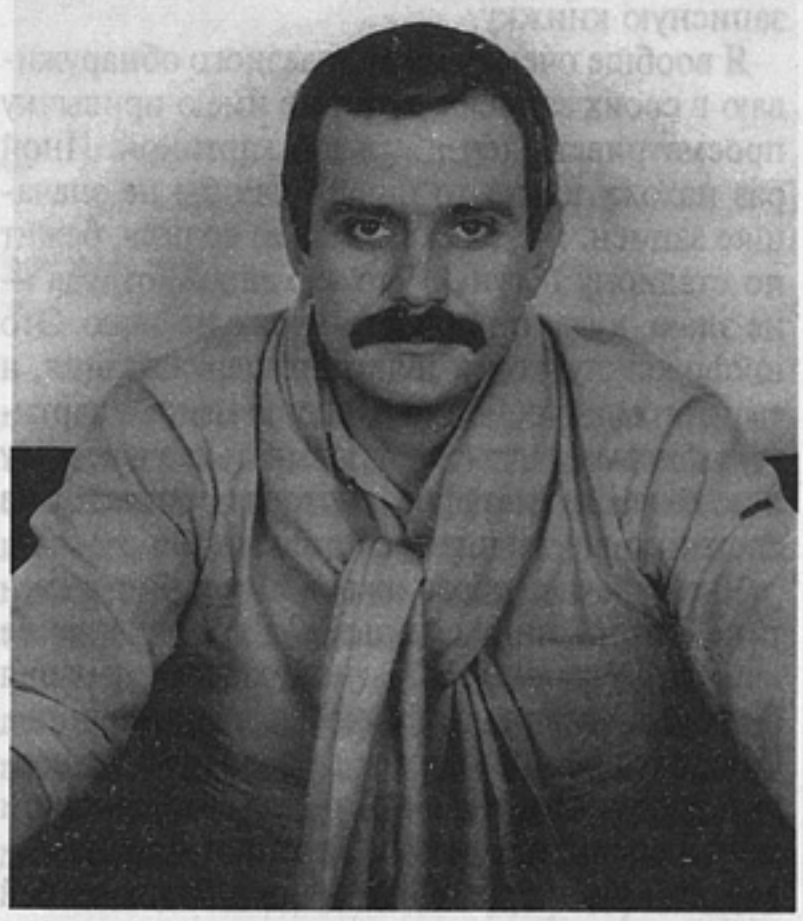
Корр. Вы сразу решили, что сами будете играть Котова?

Н.Михалков. Да, прикидок на другого актера не было. В моем воображении возникал Гостюхин как возможный образ Котова. Но тут было две опасности. Во-первых, он стал бы социально ясным с первого шага, и конфликт мгновенно был бы определен и огрублен. А с другой стороны, я однозначно хотел снимать Надю, это было решено с самого начала. Поэтому, кстати, мы так гнали картину. Сегодня она бы уже не снималась в этом фильме, она выросла, она другой человек. И сцена в бане уже приобрела бы эротический оттенок. Мне же очень хотелось ее снять, потому что я чувствовал в ней ту степень детской раскованности и обаяния, которые было бы очень жалко упустить. Из-за нее и я взялся сниматься.

Корр. Вы отдаете себе отчет в том, что ваш герой Котов гораздо более симпатичен, чем Митя-Ятим?

Н.Михалков. Да. Я не даю зрителю права на жалость к герою, которого играет Олег Меньшиков. Знаете, какая была интересная вещь, когда мы с Надей играли сцену гудения? Уже была ночь на дворе, вообще это был тяжелейший период и в работе, и в жизни — октябрь девяносто третьего года, первая неделя октября... Когда мы начали сцену играть, я как-то перехлестнул эмоцию собственную, которую в себе хранил. И потек, что называется. Я держу ее, мы с ней гудим, у нее не хватило воздуха, а у меня слезы текут, и она ощущает, как они капают ей на лоб, и пытается понять, что происходит там, над ней. Я держу ее, она вырывается, наезжает камера, я отпускаю ее, говорю «стоп». Она смотрит на меня в изумлении. У меня грим потек, сопли-вопли, Калюта от камеры отрывается, говорит: «Очень хорошо!», — все зареваны.

Мы снимаем еще дубль, такой же, вся группа рыдает, и я понимаю, что... картина на этом закончена! Если Котов догадывается, что ему предстоит, для зрителя это кайф, зал обрыдается. Но характер Котова проигран! И тогда мы снимаем третий дубль — тот, который вошел в картину. Снимаем комдива Котова, который знает, что он еще позвонит по заветному телефону Сталину — и все образуется.



Как актеру, мне были выгодны первые два дубля, но как персонаж и режиссер я здесь проигрывал. Михаил Чехов говорил, что презирает артистов, которые, сыграв истерику, потом сорок минут бьются за кулисами, и все их успокаивают. Возможность контролировать общий стержень картины — очень важное дело. На опыте этой сцены я понял это. Хотя во время просмотра материала все монтажницы зареванные сидели и не хотели ставить ни второй, ни первый дубли.

Корр. А как возникла сюжетная линия с заб-

лудившимся водителем, которого замечательно играет Авангард Леонтьев?

Н.Михалков. Водитель — это метафора России, которая ищет свою дорогу, а все встречные показывают в разные стороны. И непременно кроют матом. Образ этот имеет вполне конкретную проекцию в жизни. Мы возвращались со съемок «Обломова» из деревушки, где снимали Обломовку. Помню, мы любовались потрясающим закатом солнца, пока водитель нашего «рафика» пошел выяснять, как проехать. Минуты через три он вернулся с огромным фингалом. Стал спрашивать у местных дорогу, слово за слово, не успел оглянуться, как его матом обложили и подбили глаз. Мне это происшествие так запало, что я записал себе в записную книжку.

Я вообще очень много полезного обнаруживаю в своих записях, которые имею привычку просматривать перед каждой картиной. Иной раз нахожу какие-то ничего как бы не значащие записи. Ну, скажем: «Закат солнца, бежит по стадиону бегун»[1]. Что это такое, откуда — не знаю, куда это пойдет — тоже не знаю. Это шифр какого-то мимолетного переживания, и ему потом непременно найдется место в партитуре фильма. Но расшифровывать его я не могу и не хочу. Это метафора, которая рождается из сложного внутреннего состояния.

Что означает образ шаровой молнии в картине «Утомленные солнцем»? Первое название нашего с Рустамом Ибрагимбековым сценария было «Безусловный эффект шаровой молнии». Отказался я от него после того, как увидел первый материал с Надей. Я понял, что слишком много согласных букв в названии противоречат ее характеру. Надя — и «безусловный эффект шаровой молнии» совершенно не совпадали.

Что такое шаровая молния? Это революция. Недаром в начале картины француз читает вслух газетную заметку о том, что шаровая молния поражает тех, кто начинает двигаться. Кто высунулся. Но для меня это объяснение еще ничего не значит — оно скорее для критиков или для ВГИКа. У меня в записной книжке записано, как молния влетает во время обеда, пролетает через дом и останавливается на террасе. Я подумал, что это может быть потрясающим катализатором для какой-то сцены. Образ электрического шара, который как бы наблюдает за происходящим. И должен разрядиться в шевелящийся предмет. Потом сокол и молния встречаются в поле, и когда он пытается упасть камнем вниз, электрический шар взрывается и сжигает дерево. Трактовать пластический образ можно как угодно. Но для меня шаровая молния — эмоция, не требующая объяснения.

Корр. А как родилось название «Утомленные солнцем»?

Н.Михалков. Это название появилось очень занятно. Была идея назвать картину «Утомленное солнце 36-го года» — имелось в виду название знаменитого танго. Однажды позвонила одна моя знакомая и спросила: «Когда будут готовы ваши «Утомленные солнцем»?» Я положил трубку. И срочно позвонил Рустаму. «Рустам, — соврал я, — я придумал гениальное название — «Утомленные солнцем».

Ингеборга Дапкунайте появилась совершенно случайно. И потрясла меня улыбкой. Она улыбнулась, я говорю: «Ой!», сделали фотопробу, а потом уже не было времени искать других актрис. С ней довольно сложно, она немножко отравлена неожиданно и счастливо возникшим ощущением европейского имиджа. Обладает замечательным актерским аппаратом. Но что меня бесило — я ей не нужен! А я не могу, когда я артисту не нужен. Она говорит: «Никита Сергеевич, подождите, я сама». Как сама? Не всегда надо объяснять, почему эта женщина поступает так, а не иначе. Ну, просто потому, что она русская женщина. Или: так не должна женщина поступать. А она в ответ: другая, может быть, и не должна, а я должна поступать так. Но она очень профессиональна, и с ней работать приятно.

Нет, нет, я ни про кого, ни про кого не могу сказать дурного слова...

•

Вообще настоящее кино — это кино общего плана, когда ты максимально приближаешься к театральному эффекту, даешь зрителю возможность самому выбирать, на что ему смотреть, а не тащишь его за уши и показываешь ему монтажом, на что он должен смотреть. Чем длиннее общий план, снятый одним куском, тем он более качествен. Мы разводили мизансцены таким образом: вот начинается эпизод проводов Котова, мы выходим из ворот, Надя садится за руль; я вижу, что она села, обхожу машину, пугаю ее, она вскрикивает, камера отъезжает, выходит на крупный план актера; Надя выходит на общем плане и

[1] Этот образ использован в фильме «Родня». — *Прим. ред.*

говорит: «Папа, папа, садись со мной», — Митя поворачивается с репликой: «Нет, Наденька, папа сядет сзади, он будет лучше видеть», — весь этот кусок идет 9,5 минут. Или финальная панорама с грузовиком в поле, когда убивают водителя. Тоже один кусок. Его можно было снять монтажно, конечно, девятью кадрами. Но теряется дыхание, теряется аромат. Общий план — это качество картины, это возможность организовать жизнь в кадре таким образом, чтобы за ней было интересно следить.

•

Я люблю свои картины, когда снимаю их и когда я их заканчиваю. Для меня кино ведь не профессия, а жизнь моя, поэтому даже если это неудача, все равно надеешься на то, что это удача. И я не оцениваю никогда свои картины как удачи или неудачи.

•

Режиссер не должен долго находиться под обаянием своей картины. Это опасно.

ЮРИЙ БОГОМОЛОВ

Концы в воду — комплексы наружу...

До своей последней картины Никита Михалков все больше выяснял отношения с Западом. То есть не столько выяснял, сколько их строил. Я имею в виду и «Очи черные», и «Ургу». В них он наводил мосты с западноевропейской публикой.

И, надо признать, навел. Работа то была деликатная. Прежде чем приоткрыть завесу тайны над загадочной славянской душой, надо было попробовать просчитать интерес к оной европейца средней руки, того самого, про которого один из героев Михалкова-актера Сергей Сергеевич Паратов высокомерно обронил, что у него вместо души арифметика.

Режиссер Михалков арифметикой не пренебрег. Он ее постиг, в ознаменование чего сделал чеховского Гурова итальянцем, а саму даму Анну Сергеевну вместе с собачкой отправил отдыхать за границу, на побережье Адриатики.

Так вышло, что в один день и час показывали по разным каналам «Из жизни отдыхающих» Николая Губенко и «Очи черные» Никиты Михалкова.

Пересматривание — это как новая редакция картины. Дополненная и исправленная. И не авторами, и не зрителями, а временем.

Отпуск — это, как любовь, вечнозеленая тема. Одна из самых излюбленных кинематографистами. Кто-то зарится на летнюю фактуру — море, солнце, белоснежные яхты, мужчины и женщины, необремененные бытом и производственными отношениями... Кто-то прельщается возможностью заняться радикальной переоценкой себя и своего образа жизни, пофилософствовать на предмет, хорошо ли, по совести ли живем и, главное, ради чего живем?

В первом случае мы получаем легкие комедии типа «Девушка спешит на свидание», «Три плюс два» или «Будьте моим мужем».

Во втором — «Очи черные» и «Из жизни отдыхающих».

Сколь бы ни были далеки (в пространстве и во времени) друг от друга персонажи губенковской и михалковской картин, меж ними не так мало и общего. У них один и тот же заветный пароль — шлягер на все времена «Очи черные».

Оказывается, отпуск во все времена, на всех материках и при всех режимах — это немножечко рай, это особое жизненное пространство, главный недостаток которого в том, что оно ограничено. И главное достоинство — в том же.

Михалковский Марчело этого не понял. Или не захотел понять. Он на перекладных помчался в Россию, которая для него — сказка.

Отдыхающие из фильма Губенко поминают Италию, которая для них тоже сказка.

К сказке можно прикоснуться, от сказки удается изредка пригубить... Но сделать ее былью, повседневностью — это химера во всех отношениях. И в политическом и в житейском.

О житейском мотиве ведут речь и Михалков, и Губенко. Но, похоже, он их обоих не слишком интригует. Они для себя его уже однажды решили.

Мотив сведен к мотивировке. Для них гамлетовский вопрос: «Быть или не быть?»— уже сугубо риторический. И даже не вопрос, а общеузнаваемая и общепринятая сентенция, которая поминается для большего веса, для пущего вида.

Поиски рая на Земле, поиски смысла жизни и собственно сама любовь — и в том и в другом фильмах что-то вроде предлога, чтобы рассказать «о чем-то ином». О том, что авторам ближе, понятнее... О прозе жизни, об узнаваемых ее подробностях, естественных слабостях человека, о его смешных амбициях и т.д.

У Губенко оттеснение лирической линии на переферию зрительского интереса выражено прямо и отчетливо. Уж слишком общее место главная сюжетная линия в фильме. Как в оперетте — лирическая пара. Она наиболее условна и ходульна. А самое живое: характерные персонажи.

И в картине Михалкова мы видим нечто подобное. Экран оживает, когда являются персонажи второго плана — те, которых играют Смоктуновский, Табаков, Богатырев...

Михалкову удалось замаскировать то, что в картине являет собой общее место,— лирическую тему, сообщить ей некоторую значимость. Во-первых, отсылкой к Чехову — к «Даме с собачкой». А во-вторых, он догадался придать некоторую характерность своему главному герою. Наконец, авторы фильма «Очи черные» придумали остроумный мелодраматический финал, который опять же позволил придать пустоте видимый смысл.

Если же попытаться проникнуть в оный, то мы обнаружим нехитрую мысль о том, как угнетен западный человек рационализмом своего мира и своего века, и что если есть на Земле спасительный угол, так это Россия с ее просторами и широкими натурами.

Потом эта мысль будет повторена Михалковым в «Урге», но на другом территориальном примере.

Раз от разу его фильмы во все большей степени делаются похожими на прописи, изложенные в занимательной беллетристической форме. Прибавим к этому приступы резонерства, которым сопровождается всякое публичное выступление кинорежиссера.

«Очи черные» — начало того пути, которому не видно конца.

Нет ничего трагикомичнее, когда первый любовник трансформируется в резонера. Опасность этого хорошо прочувствовал в свое время Гоголь. У него в главных героях и героинях сплошь характерные персонажи.

Опасность Николай Васильевич видел, но не вполне ее избежал. Он себе, автору, взял роль резонера, которую впоследствии сыграл в «Избранных местах...».

Именно этот персонаж, как полагают некоторые специалисты, вдохновил Достоевского на создание Фомы Опискина. С тех пор его тень витает над нашими мастерами культуры. Самое печальное, когда она задевает своим крылом талантливых людей. Таких, например, как Николай Губенко и Никита Михалков.

Свято место не осталось не занятым. Идейно-художественная пустота «Очей черных» стремительно заполнилась чисто коммуникативными эффектами, которые, однако, не лишены содержательных мотивов.

С первого взгляда могло показаться, что интернационализация чеховского сюжета — сугубо внешний трюк, проделанный для того, чтобы дать роль стареющей звезде Марчело Мастроянни, посредством которого можно было бы привлечь в картину иностранный капитал, а затем к самой картине и иностранную публику.

Но был там и собственно художественный резон — дать слово самому западноевропейскому потребителю. Чтобы тот несколько выговорился, чтобы себя показал. И самое главное — чтобы его узнали по обе стороны границы между Западом и Востоком.

Герой Мастроянни — это все тот же Илюша Обломов, который, однако, взял-таки на себя труд залезть в шкуру Штольца. И ему это не понравилось. В душе он остался барчуком... Жаждал гармонии, тяготился алгеброй... Между тем как в жизни пришлось что-то подсчитывать, выгадывать и в конечном итоге удовлетворяться действительным вместо желаемого.

Всю оставшуюсю жизнь он смакует романтическое любовное приключение с русской барыней и мимолетное свидание с матушкой-Россией.

Едва ли Михалков был точен и глубок в понимании психологии западного буржуа, но он угадал с зеркалом, в которое тот хотел бы заглянуть. Заглянуть, чтобы увидеть там себя, но не героизированного на американский манер, а рефлектирующего на манер российского интеллигента, с образом

которого он знаком по Достоевскому, Толстому и Чехову.

Что касается собственно «загадочной русской души», то и она предстала на экране вполне адаптированной к интеллектуальному опыту и к культурным нуждам что итальянского, что французского, что немецкого Штольца.

Россия в «Очах черных» — это экзотитческое дополнение к Европе в географическом отношении. А в гуманитарно-историческом — область подсознания, своего рода парк добуржуазного периода, куда не без приятности и пользы может прогуляться подуставший от арифметики и заорганизованной цивилизации западноевропейский рационалист, сопровождаемый и направляемый симпатичным и обаятельным экскурсоводом.

Никита Михалков в этой картине в большей мере показал себя как психоаналитик, нежели как художник.

Что касается «Урги», то и здесь художественный дар автора выполняет чисто прикладную функцию: обрамляет и оформляет некую экзотическую реальность, коей и на сей раз является широкомасштабная русская душа. Для пущей экзотики последняя снабжается азиатским орнаментом. Широкая славянская натура вмонтирована в скифские пейзажи, в монгольскую этнографию.

Получился причудливый компот, заключающий в себе массу разномастных ингредиентов: молчаливые монголы и монголки, крикливый славянин, древние обычаи, транзисторный телевизор, надежный презерватив...

Фильм в содержательно-драматургическом отношении ничего иного собой не представлял, как своего рода колониальную лавку, как некий пункт обмена ценностями между Западом и Востоком.

Первый предлагает материальные радости и удобства(от телевизора до презерватива); второй — исключительно духовные удовольствия (первозданную нравственную чистоту, внутреннюю целостность, душевную непосредственность и т.д.).

Коммивояжер из режиссера вышел еще более складный нежели экскурсовод. Это видно по тому, что фильм снискал несколько международных наград.

•

В славянофилах советского, да и постсоветского призыва приметна одна, возможно, самая парадоксальная черта — это их постоянная оглядка на западные авторитеты. И дело не только в фестивальных призах — этих обязательных удостоверениях собственной художественной самобытности. Словно без санкции с «того берега», нынешний славянофил не может быть уверенным в своей национально-культурной принадлежности. Похоже, он — прозападник поболее любого записного «западника». Хотя бы в том, что лучше понимает вкусы Запада, чутче реагирует на его запросы.

Победы «Очей черных» и особенно «Урги» на самых престижных европейских фестивалях — красноречивое тому доказательство. Но, пожалуй, еще выразительнее — относительная неудача «Утомленных солнцем» на последнем Канне. Фильму досталась не «Пальмовая ветвь», а второй по значению приз. Самый казус, пожалуй, не в качестве приза, присужденного Михалкову, а в той обиде, которую не смог скрыть режиссер, сделав ее предметом пространного обсуждения на всех российских телеканалах. Дело дошло чуть ли не до объявления Михалковым личного бойкота всем международным фестивалям.

Повышенную претензию режиссера в данном случае можно понять. Ведь он впервые за многие годы снимал кино для себя и о себе.

«Утомленные солнцем» — это первая после советского периода в творчестве режиссера («Раба любви», «Механическое пианино», «Обломов», «Родня») попытка вернуться к своим «баранам». Иными словами, Михалков рискнул отрефлексировать те исторические перемены и подвижки, что произошли и происходят в родных пенатах, — не внешние, разумеется, а внутренние, мировоззренческие, как говаривали еще совсем недавно.

Весь сюжет ленты — это как бы долгое и нежное прощание ее героев с жизнью под танго об утомленном солнце и бодрые марши страны советской.

День был с утра лучезарный. Его не застили ни танки, ворвавшиеся в дачный поселок и остановленные комдивом Сергеем Котовым, ни учебная газовая тревога с сопутствующими ей обязательными противогазами-намордниками, обращенными, в конце концов, энкаведешником Митей в карнавальные маски.

В тот красный день календаря 36-го года с жизнью прощались и патриоты, и предатели, и пионеры, и обыватели. Одни об этом не догадывались. Иные точно знали, что конец, но тем беззаветнее и беззаботнее предавались последним радостям жизни. А над дачно-праздным покоем уже плавала шаровая молния, непредсказуемая и беспощадная, как ЧК.

Когда утомленное солнце зашло, взошел портрет товарища Сталина в полнеба — многометровое полотнище, поднятое дирижаблем. Оно — как новое солнце, как могучий парус, под которым стране советской предстояло плыть в 37-й, в войну... Но уже без наших героев.

•

На уровне метафор, символов и иных экспрессивных образов режиссер изъясняется предельно прозрачно и не оставляет места для двусмысленных толкований: режим был бесчеловечным, Сталин — чудовищем, а советская идеология — громоздкой и неверной надстройкой.

По существу, Никита Михалков здесь не сказал ничего нового о режиме по сравнению с тем, что говорил о нем в своих прежних фильмах. Необязательно при этом вспоминать «Родню» — самую желчную его картину, непосредственно описывающую советские реалии. Довольно упомянуть вполне лирическую ленту «Пять вечеров». Или такую странную лирико-саркастическую историю, как «Без свидетелей». Во всех них институты советской власти, ее идеологические установки даются с насмешкой. Они нечто мертвящее, абсурдное, поневоле обесценивающее вокруг себя все живое. В каждом из этих фильмов всякий сколько-нибудь незаурядный человек либо не вписывается в советскую цивилизацию, а если вписываются, то на свою беду, себе в ущерб.

Исключением кажется приключенческо-революционный фильм «Свой среди чужих, чужой среди своих». Но его содержание столь же двусмысленно, как и заглавие. По материалу это эпизод гражданской войны с характерной для принятой в советском кинематографе традицией избражения положительных «красных» и отрицательных «белых». По смыслу там совсем другая история — сугубо морально-психологическая, к ценностям большевизма имеющая весьма отдаленное отношение.

Что же касается экранизаций Чехова и Гончарова, то и они смотрелись как своего рода опосредованный вызов режиму — представленная там реальность была слишком уж живописной, фактурной, убедительной в психологическом отношении, чтобы не показаться советскому современнику, живущему в черно-белом мире с двухмерным измерением, некоей привлекательной альтернативой.

Так это все и «читалось» — спокойная, легальная, вполне респектабельная «антисоветчина», какой, к слову сказать, в ту пору было не так уж и мало. Сколько-нибудь живой фильм по сути и по духу мог быть истолкован как антисоветский.

Митя — О.Меньшиков, Маруся — И.Дапкунайте

С этой точки зрения, «Утомленные солнцем» — просто радикально выраженная, правда, задним числом «антисоветчина», но, повторюсь, на метафорическо-символическом уровне.

•

Спустившись с символических небес на землю, где люди едят, пьют, разговаривают, любят, ревнуют, купаются и загорают, мы замечаем, что не все так однозначно. В том числе и отношение автора к реальному социализму. А уж об остальном и говорить нечего: добро и зло, благие намерения и дьявольские искушения перепутываются, смешиваются в нечто неподдающееся рациональному раскладу. Только интуиция, художественное воображение способны помочь распутать замысловатые психологические узлы.

Распутывает Никита Михалков, как водится, искусно, заставляя вспомнить лучшие эпизоды из «Механического пианино» и «Пяти вечеров». Все строится на паузах, на подробностях, на хорошо продуманных аттракционах, на нечаяных жестах...

Хорошо отмерена та пауза, что держат и актеры, и режиссер в сцене, когда Митя рассказал сказочку о себе и об остальных... Все всё поняли и боятся хотя бы звуком, хотя бы взглядом выдать свое понимание... И выдают молчанием, которое нарушает Маруся, — она непроизвольно стучит ногтями пальцев по пустому стакану, нечаяно оказавшемуся у нее в руках.

Ингеборга Дапкунайте (Маруся) выглядит убедительнее основных своих партнеров — Олега Меньшикова (Митя) и Никиты Михалкова (Сергей Котов), — может быть, в первую очередь потому, что она играет не драму сословных и идейных амбиций, а просто житейскую драму.

Житейские (а не идейные) коллизии — это самое убедительное, что есть в фильме.

Идейные разногласия между чеховской Россией и сталинским режимом выглядят на экране невнятными. И в чем они? В том ли только, что хорошо воспитанный музыкант Митя замечательно играет на фортепьяно, а не кончавший гимназий и университетов советский командир Котов может только чечетку бить?

В том ли еще, что рабоче-крестьянский комдив предпочитает городскому душу деревенскую баньку? Или: всем интеллигентско-дачным играм предпочитает игру миллионов — футбол?..

Или: для Мити все предательства в прошлом, а для Котова — в ближайшем будущем?..

Из-за чего случилась Великая Гражданская Война, которая продолжалась все эти годы с перерывом на Великую Отечественную?..

Именно идейный конфликт — самая большая мнимость михалковского фильма.

•

Режиссер не однажды по поводу «старорежимных» героев своего фильма рассказывал, что он имел в виду чеховских интеллигентов, чудом доживших до 36-го года. Как они, платоновы, гаевы, астровы, дяди вани, прозоровы, аркадины, раневские и все остальные себя почувствовали бы под солнцем сталинского социализма?

Судя по той дачной идиллии в день всесоюзного празднования дирижаблестроения, что продемонстрирована в картине,— нормально.

И заядлый бильярдист Гаев мог бы составить компанию на дачной лужайке футболисту Котову — не рассыпался бы. Тузенбах бы освоил «степ». И прочие чеховские персонажи так или иначе адаптировались бы к советской власти. Кто аккомпаниатором, кто переводчиком с итальянского, кто учительницей музыки...

Скорее всего, Михалков судит чеховских интеллигентов по тому кругу родственников и знакомых, что окружали его с детства.

Но если говорить о тех, кого вывел в своих пьесах Чехов, то это совсем иная человеческая порода — люди с иной мерой щепетильности, с иной степенью внутренней независимости.

Можно ли представить Платонова, которого переворачивало от грана фальши в жесте и интонации любимой женщины, в обстоятельствах тотальной советской показухи?..

Уж как была готова Варя к предложению Лопахина... И Лопахин был готов его сделать. Но не произошло. И нет тому разумного объяснения, кроме того, что реальности, олицетворяемые героями, не совпали.

Чеховские сюжеты скорее проясняют, почему в России могло случиться то, что случилось. Когда такое гигантское пространство захламлено таким количеством несовпадений, довольно искры.

По Михалкову, все гораздо проще. По крайней мере, на уровне частной жизни.

•

Жизнь Маруси оказалась слепленой из двух романтичных половинок: из той, где героем ее романа был феерически общительный музы-

кант Митя, впоследствии сотрудник НКВД, и той, когда ее законным мужем стал славный командир Красной Армии Сергей Котов, в прошлом герой гражданской войны. И тогда она любила и сейчас любит. И тогда и сейчас любима. И оба раза счастлива вполне. Но «плюс на плюс» кончается несчастьем.

Все хорошо, пока меж этими двумя жизнями одного человека пропасть, обозначенная шрамами на венах, — след неудачной попытки Марусиного самоубийства.

Но само их соприкосновение в пространстве безоблачного дня и родительского дома катастрофично. Явление Мити и его опознание под шутовским нарядом — самый драматичный миг для героини Дапкунайте. Она теряется. И тут не надо заглядывать Марусе в глаза. Все видно на среднем плане, по тому как раскоординированы ее движения, бессвязны жесты...

Биографию человека (как и историю страны) еще можно расположинить, четвертовать, фрагментировать и смонтировать наново (до Октября, после Октября, до войны, после войны, до перестройки, после перестройки), а сердце, а личность, оказалось, «не можно».

Хотя, если сильно постараться... Да, у Маруси это не получилось. Она еще до того, как шальная шаровая молния поразила ее дом и жизнь, сделала выбор: указала Мите на дверь.

И Митя, в конце концов, сделает выбор: вскроет себе вены.

От выбора окажется свободным Сергей Котов благодаря покровительству своего лучшего друга — товарища Сталина. Комдиву не придется казнить себя — его казнят товарищи по партии и революции. Тоже род самоубийства.

Самоубийство — один из самых назойливых мотивов в картине. Им она начинается, им заканчивается. Это ведь род сокрытия вины.

А самообман и самопредательство (которых не избежал протагонист Михалкова Сергей Котов) — не столь навязчивые сюжетные мотивы — способ оправдаться перед прошлым и будущим.

Но то, что так ясно и наглядно в масштабе частной жизни, индивидуальной судьбы, туманно и неочевидно на уровне истории.

Кто-то сегодня сводит счеты со старым советским временем... Кто-то выставляет счет сегодняшнему дню. Кому-то хочется поженить эти эпохи, смонтировать их наново.

С этой стороны притча, читаемая в сюжете фильма, кое-что проясняет. Советский режим, олицетворяемый комдивом Сергеем Котовым, порушил старую чеховскую Россию, а на останках и остатках ее поженился, поселился в уцелевших родовых гнездах и читает мораль побежденному классу интеллигентов: что ж вы, мол, так плохо защищали свою Россию.

Революция пробавлялась самопожиранием, а интеллигенция с этого кормилась, услуживая кто чем мог.

Жизнью поплатились оба — Митя и Котов. И, кажется, концы в воду. А они снова и снова всплывают.

Уж как их талантливо прячет в своем фильме Никита Михалков, и все равно видны.

Уж как ему (и многим другим) хотелось бы соединить социалистическую Россию с Россией будущей — несоциалистической. Почти так же, как некогда именитым родителям режиссера (и не только им) желалось породнить большевистскую действительность с дореволюционной дворянской образованностью...

В сердце Маруси не оказалось места для двух романов.

В сердце утомленного каннско-венецианским солнцем кинорежиссера оно, судя по всему, отыскалось.

Последний и самый веский аргумент автора фильма — девочка Надя. Все другие персонажи так или иначе раздвоены. Так или иначе закомплексованы. И каждый в меру своего опыта и характера пытается преодолеть свой нечаянный или вынужденный конформизм. Кто истовой верой, кто артистической клоунадой, кто алкоголем. У одной Нади нет проблем. Она всех и всё любит. Она любит протагониста папу и с первого взгляда полюбила антагониста Митю. Ко всем приветлива и расположена. Даже к амбалам из НКВД. Она в тот день приемлет всю эту жизнь со всеми реликтовыми останками прошлого и атрибутикой социалистической нови. Она не как мама — любит все это не порознь, а одновременно.

В телерепортажах из Канна зрителям, возможно, запомнилась «картинка» — Никита Михалков с гордо поднятой над головой дочерью, исполнительницей роли Нади. Девочка смотрится как флаг, как знамя...

Она и в фильме — своего рода символ, образ природного, естественного конформизма.

То был бы неотразимый аргумент, то было бы стопроцентное алиби для бывших, настоящих и грядущих конформистов, если не знать, сколь преходяща и скоротечна детская непосредственность.

ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО

«Утомленные солнцем» в «России»

Смешаем жадный на внимание публики поп-продукт с невозмутимой самодостаточностью продукта элитарного. Предварим заметки о премьере нового фильма Никиты Михалкова словами вовсе даже Мартина Хайдеггера. Они сказаны в 1938 году, то есть более или менее синхронно сюжетному времени «Утомленных солнцем», и пусть это служит формальным оправданием несъедобного микста «Михалков — Хайдеггер». Слова философа таковы: «Глубокая тоска, бродящая в безднах нашего бытия, словно глухой туман, смешивает все вещи, людей и тебя самого вместе с ними в одну массу какого-то странного безразличия. Этой тоской приоткрывается сущее в целом».

Сущее сущему, конечно, рознь. Михалков в фильме и в устроенной по случаю премьеры масштабной гастрономически-ораторской акции охватил всего лишь (хотя нам-то этого, как правило, достаточно) нашу собственную самоидентичность. Что она — сущее, с этим, кажется, не поспоришь (во всяком случае, находясь в *наших* пределах). Россия — та вполне уникальная зона в культуре, где «быть» означало (и все еще означает) «быть здесь», «происходить отсюда». Режиссер в полной мере воссоздал «глухой туман», в котором приоткрывается это наше сущее. Приоткрывается, как Хайдеггер прописал: через смешение всего «в одну массу».

В фильме «масса» смешана из традиционалистской идеи иерархии и из реальности смуты, из извечного российского различия бар и холопов (первые столь неотразимо-вальяжно смакуют свои привилегии, что это становится притягательным и для вторых — становится официальным культурным стилем и даже увенчивается идеологическими куполами в виде «соборности», «социальной однородности» или «демократии») и из извечного российского единства холопов и бар (первые регулярно становятся вторыми: парвеню, сбросив Пушкина с парохода современности, обживают интерьеры с уставленными Пушкиным книжными полками и только начинают привыкать к виду книжных корешков, как наступает очередной октябрь).

В презентации та же самая «масса» создавалась «братанием» как бы правых (например, автора Гимна СССР) и как бы левых (например, знаменитых польских актеров), как бы «прежних» и как бы «новых» вокруг идеи «российского синтеза» — России евразийской, России византийской и России, устремленной в XXI век. Персонифицированной в облике самого Никиты Михалкова, его семьи и его друзей. Друзей набрался полный киноконцертный зал «Россия», и все были представлены, и все были сплочены в единую старо-новую, западно-восточную, самобытно-мировую элиту.

Теперь — о «тумане». В фильме «туман» концентрируется в подмосковных усадьбах. Здесь скрадываются все исторические контуры, возникает сплошное «прошлое-настоящее». Намоленные Тургеневым дворянские гнезда — то же самое, что дачи советских бонз, а дачи советских бонз — то же, что загородные резиденции постсоветских. Идиллическое пространство по берегам пристоличных речек пропитано сладостью привилегий, протравлено ядом предательств, сопровождающих борьбу тех, «кто был ничем», с теми, «кто стал всем» (но ничем с неизбежностью станет). А Никита Михалков — и как исполнитель главной роли в «Утомленных солнцем», и как реальная личность — воплощенный идеал для всех, кто сменял друг друга на высотах барственности. Потому что он — потомок дворянских фамилий, сын автора советского гимна, безусловный «мажор» как до, так и после перестройки. Вот кто имеет органическое право на «традиционализм, несмотря ни на что».

В фильме Михалков — парвеню-пассионарий, который врастает в аристократическую

«дачность», чтобы, уступив место представителю предыдущей фазы традиции привилегий, попасть в пыточные подвалы. Сочувствие зрителей — на стороне красного военачальника, поскольку он с душевной прозрачностью любит жену, дочь и Родину. (А сочувствие это, между прочим, означает, что привилегии всегда должны принадлежать тем, кому они принадлежат сейчас.) На кинообраз накладывается имидж реального Никиты Михалкова — человека, который всегда был на коне. Ему-то привилегии принадлежали всегда. И будут принадлежать.

И не просто потому, что так сплелись линии семейства, конъюнктуры и таланта. А еще потому, что Михалков прекрасен. Просто прекрасен. Я говорю это, никем себя не воображая, оставаясь собой, — просто видя отработанный, как атлетически-цирковой, трюк: унос дочери («отжатой» всего-навсего одной рукой) на плече, — о, какое плечо! Хватит нам суперменов из западных боевиков! У нас есть собственный маскулинный идеал. Разве не так? Найден-таки изумительный баланс между стильным псевдоинтеллектуализмом (создававшимся в основном благодаря атмосфере квазизападных кафе) прибалтийских ален делонов и выживаемостью американских джеймсов бондов (столь близких нашим иванам-дуракам по главному назначению — в огне не гореть, в воде не тонуть), и баланс этот «наш» — «наш» чуть ли не в полузабытом уже смысле невзоровских «наших». Баланс этот — комиссар в пыльном шлеме, он же — «генерал свиты» из мифа поколения Окуджавы, он же — проповедник новой великой России.

Презентация напоминала концептуалистский перформанс, утративший скучную элитарность, чтобы обрести дорогостоящую респектабельность. От концептуалистской генетики в нем сохранилась лишь так называемая символическая нагрузка с заведомо неясными интерпретациями. Портрет Сталина над входом, конная милиция в форме 30-х — это один ряд, ряд экзотизированного, превращенного в красочный сувенир грозного прошлого. Продававшиеся в фойе майки с портретом Михалкова в роли из фильма (то есть в роли не то Тухачевского, не то Фрунзе), распитие водки в аранжировке соленых огурчиков и пения Людмилы Гурченко, хождение по фойе накачанных юношей с радиосвязью — это другой ряд, ряд упоительного погружения в современный денежный кураж, праздничной эстетизации нынешней свободы зарабатывать и тратить. Оба ряда растворяются друг в друге: экзотика тоталитаризма и эстетизм новообретенных ананасов в шампанском превращаются в густое марево под девизом «так жить можно». При этом процедура представления не то фильма залу, не то зала фильму, в которой Михалков был неподражаем, подав всех на уровне Зураба Соткилавы (тот спел из зала — «показал голос», а такой голос — безусловный пропуск в элитарный круг), превратилась в торжество аристократии, тщательно отводящей взор от призрака собственной самозваности.

И тут самое время сказать о тоске. Вспомним, по Хайдеггеру: именно «глубокая тоска приоткрывает сущее». Так вот, и в фильме, и на премьерном шоу тоска гнездилась в каждом кадре, в каждом событии, в каждом ораторском посыле. Тоска успеха. Михалков сделал, может быть, самый значительный за последние годы отечественный фильм. Но фильм этот переполнен недоумением и потерянностью перед экзистенциальной неразличимостью правых и виноватых, страдальцев и злодеев: мелодрама, за которой как бы стоит историческая философия, но какая именно — сказать невозможно. Михалков организовал, быть может, самую яркую и победную премьерную презентацию из происходивших в последние годы. Но собравшиеся на ней «друзья именинника» чувствовали себя некоторым образом куклами в спектакле, сверхзадача которого заведомо неясна — неясна и самому кукловоду. А сторонние зрители чувствовали, что вот идет мучительное создание атмосферы правды, пафоса «верного выбора». Но правда как-то неуловимо переплавляется в неправду (например, слова Михалкова о Курилах и Сахалине как о «нашей земле», призыв делать пожертвования в пользу пострадавших от землетрясения — и суперзатратный шик только что закончившегося банкета). Пафос верного выбора перетекает в отточенный блеск правильно организованной саморекламы...

И непонятно в конце концов, зачем все это — разве что для того, чтобы в очередной раз дать прочувствовать, что история наша, наша ментальность таковы, что нам «сущее в целом» открывается только через «глухой туман» тоски по однозначной правде? Неужели мы никогда не будем способны трезво и ясно мыслить и выбирать?

СТ. РАССАДИН

Похвальное слово нормальности, или Русский интеллигент

— Вы святые? — спросила Липа у старика.
— Нет. Мы из Фирсанова.

А.П.Чехов. «В овраге»

В воспоминаниях Нины Берберовой есть забавно-печальный эпизод: как в январе 45-го в освобожденном и голодном Париже она справляла именины. Достала бутылку красного вина и, главное, полфунта колбасы. «Накрыла на стол, нарезала двенадцать кусков серого хлеба и положила на них двенадцать ломтиков колбасы... Пока я разливала чай, гости перешли в столовую. Бунин вошел первым, оглядел бутерброды и, даже не слишком торопясь, съел один за другим все двенадцать кусков колбасы. Так что когда остальные подошли к столу и сели... им достался только хлеб. Эти куски хлеба, разложенные на двух тарелках, выглядели несколько странно и стыдно».

Кажется, мемуаристка что-то напутала с датой: в пору, о которой она ведет речь, Бунина в Париже не было, но всякий, читавший о нем воспоминания, должен почувствовать: эпизод очень *бунинский*. Что говорить, был Иван Алексеевич и скупенек, и эгоистически-эгоцентричен: еще Чехов посмеивался над этой его чертой, а чеховская сестра Мария Павловна воспроизвела ее со злой дамской наблюдательностью.

Но в любом случае не о том разговор, чтобы рассмеяться над великим писателем, утратившим от голода даже представления о приличиях. («Очень сытный завтрак. Ел с дикарской мыслью побольше наесться» — это из дневника самого Бунина, августовская запись 1941 года.) Улыбнуться, сохраняя ритуально печальное выражение лица, — ладно, куда ни шло. Но я процитировал Нину Берберову, чтобы задать такой — сознаю, что ревнивый, — вопрос: можно ль представить, чтобы в любых, даже и более тяжких условиях так поступил *интеллигент* Чехов?

Нажимая на «интеллигента», вполне допуская ликующее: стоп, стоп! А как же это? «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую...» Да, он, Чехов — и пуще, брезгливей того: «слизняки и мокрицы» — брр! — «которых мы называем интеллигентами» (в письме к Суворину). Как, вероятно, сладостно повторять эти слова, будучи — или хоть представляясь по нынешней моде — интеллигентофобом; так сладко, что можно и не заметить его же, чеховского, в обращении к тому же адресату: «Интеллигенция работает» («на холере». — *Ст.Р.*) шибко, не щадя ни живота, ни денег; я вижу ее каждый день и умиляюсь, и когда при этом вспоминаю, что Житель и Буренин выливали свои желчные кислоты на эту интеллигенцию, мне делается немножко душно».

Так что ж? Чужие, стало быть, не замай, а нам самим, то бишь интеллигентам, дозволяется крыть подобных себе? Именно так, и самообличения есть как раз признак несдающейся интеллигентности, тем и доказывающей, что не сдается: «...по моему мнению, отрицательное отношение к интеллигенции есть именно чисто «интеллигентское» отношение» (Горький, подметивший это свойство у Блока).

То есть не всегда, но вот старый и знамени-

Фрагмент из новой книги Ст.Рассадина «Русские, или Из дворян в интеллигенты», которая готовится к публикации в издательстве «Книжный сад».

тый пример столкновения двух ипостасей интеллигента, резко полярных, а потому и обозначающих границы типа. Имею в виду сакраментальную фразу Михаила Гершензона в «Вехах» — дескать, меж интеллигенцией и народом образовалась такая рознь, что впору благословлять власть, «которая своими штыками и тюрьмами еще ограждает нас от ярости народной». Эту саркастическую, горчайшую фразу, которую радостно подхватил и ликующе передернул другой интеллигент, Ленин, истолковав ее как действительное выражение благодарности — и штыкам, и тюрьмам. Чем явил, надо признаться, также интеллигентскую черту — слишком серьезную игру понятиями, преувеличенное доверие к тому, как сказано... Ну, в данном-то случае не само доверие, так как умный Ленин отличнейше понимал, что насчет припадания к самодержавным стопам Гершензон ни сном, ни духом, но — лукавый расчет на такое доверие в интеллигентской среде.

Впрочем, поправка. Может, дело даже и не в границах одного и того же типа. Возможно, и в чеховских «слизняках», и в сомнениях Блока, и в истерике Гершензона, в этих пароксизмах совестливости, и, уж тем паче, в ленинской пародии на интеллигентский культ слова и фразы — во всем этом вкупе последний рубеж. Конец. Чего?.. Поразмыслим.

Итак, Бунин и Чехов. Кто из них несомненный интеллигент? Второй — именно что без сомнения, а первый... По-моему, ни в коем разе, причем твердо надеюсь, что два эти имени говорят достаточно ясно: тут не оценочный смысл, не «лучше — хуже», а если не убедил, то вот вам слова поэта Бориса Садовского, монархиста и антисемита, метившего в духовные аристократы: «Бунин крепче, ароматнее Чехова... Все-таки один дворянин, а другой интеллигент». Замечание — глубокое, куда глубже тенденциозной оценочности, согласно которой интеллигент-простолюдин Чехов, по Садовскому, «такой же пошляк, как его брат Александр», или (другая, обратная крайность) самое понятие «интеллигент» — вроде как знак отличия, гордо вешаемый на грудь.

Чехов, Бунин... А Блок? Тоже интеллигент, и если открещивается, то — см. горьковский диагноз. Сам Горький? Еще бы! И, как всякий выскочка-парвеню, с гипертрофией родовых черт, с хватанием через край — то в одну, то в другую сторону. Мандельштам? Вероятно. Надо подумать. Пастернак? О да! Набоков? Нет, нет и нет!

Когда — уже очень давно — тамиздат доставил возможность восхититься набоковским «Даром» с его беспощадным квазипортретом Чернышевского, я, не питавший к Николаю Гавриловичу особого интереса, тем не менее приметил с неудовольствием: опус, якобы сочиненный авторским двойником Годуновым-Чердынцевым, вызывает у читавших роман наряду со мной какое-то слишком хищное, слишком плебейское восхищение... Плебейское — это при чтении-то духовного аристократа Набокова? Увы, да. Тут вспоминалось словцо Ключевского о русском вольнодумце, которому, разуверившись, мало просто уйти из храма; ему непременно хочется в этом храме нагадить.

Говорю, понятно, о нас, расшибавших лоб перед иконою Чернышевского — или, что, может быть, хуже, имитировавших поклоны. Но не задевает ли эта марающая аналогия и Набокова?

Задевает, пожалуй, но не с тем, чтобы замарать, а чтобы понять, насколько же аристократический снобизм может быть недалек — выразимся с деликатностью, однако без обиняков — от грубого высокомерия. Притом не касаюсь сейчас даже некоторых своих сомнений относительно самого набоковского аристократизма, о коем обычно говорят с придыханиями; они, придыхания, не то чтоб несправедливы, особенно если глядеть снизу и вздыхать на дне, но нуждаются в оговорке, касающейся судьбы русского дворянства вообще. Той судьбы, которая, как мы уже толковали, ныне обернулась полуфарсом современных «дворянских собраний», но и к концу прошлого века дворянство было уже «не то», пройдя сквозь «чистки» Николая I и сменив независимость сугубой лояльностью. И если семейство тех же Набоковых общий сдвиг к примитивному охранительству, напротив, подвигнул на оппозиционность, то все же общественная атмосфера — то, чем дышат все, в том числе и белые вороны...

В общем, оставим вопрос о помянутом аристократизме вне сомнений. Тем более я хотел было в противовес высокомерию и снобизму вспомнить, как писал об антипатичной ему книге Радищева Пушкин — находя осуждающие, но не унижающие слова. Однако осекся. Вспомнил пушкинский же поступок, никак не пригодный для демонстрации благородства: его «пастиш», мистификацию 1837 года, написанную аккурат накануне дуэли, — «Последний из свойственников Иоанны д'Арк». Там его былой божок Вольтер изображался как враль и

трус, способный отречься от собственных слов и от собственного детища, «Орлеанской девственницы».

Много чего было написано, чтобы оправдать пушкинскую выдумку; я сам когда-то, со вздохом признав клевету клеветой, объяснял ее тем, что Пушкин иносказательно сводил счеты с собой, с автором кощунственной «Гавриилиады», от авторства которой также отпирался. Словом, «и с отвращением читая жизнь мою...» На сей раз, правда, прочел чужую.

Что я на сей счет думал, то думаю и теперь, только сейчас меня занимает другое, по-своему грустное и уж, во всяком случае, предостерегающее. Даже аристократизм самой высокой пробы, не раз на словах и на деле доказавший свою высоту, оказывается совместим с поступком... Нет, с проступком. Главное, впрочем, что совместим.

Достоинство Пушкина, самого, может, свободного человека за всю историю России, не может быть унижено правдой, но отметим, что аристократическое сознание — как раз в отличие от интеллигентского — вроде племенного. Пушкин, Вяземский, Денис Давыдов могут не только дружить с шулером Толстым-Американцем, но гордиться его дружбой. Ибо — «свой». И в то же время в число избранных брезгливо не допускается «Никодим Невеждин... из честного сословия слуг», он же «Ванюша, сын приходского дьячка». То есть достойнейший разночинец Николай Надеждин.

Да, прав Борис Садовской: «Все-таки один дворянин, а другой интеллигент». «Ароматный» Бунин и «пошляк» Чехов действительно разнятся многим — и вот случай, когда эта разница воплотилась в подобие наглядной схемы: то, как по-разному оба восприняли отмену избрания Горького в почетные академики. Чехов, как помним, немедленно, без колебаний сам покинул ряды академии; Бунин, давно мечтавший быть туда избранным (и чрезвычайно званием дороживший), с ним не согласился:

«Чехов, вероятно, не знал регламента, не знал, например, что всякий академик мог, приехав в какой угодно город, потребовать в какое угодно время — для пользы просвещения — зал для лекции и без всякой цензуры. Можно себе представить, как бы стал пользоваться этим правом Горький.

...Нужно отметить, что Чехов, когда посылал А.Н.Веселовскому список своих кандидатов, Горького не выставил, будучи человеком умным и трезвым. Но, когда его не утвердили, заволновался... Такое уже было время! А мотивировка отказа Антона Павловича от звания почетного академика слабая...»

Справедливо: аргументы типа «неловко», «совестно» в самом деле труднее всего мотивировать.

Дело опять же не в том, кто нам в данном случае симпатичнее, даже если мне и не удастся скрыть собственного предпочтения. Главное вот что: реакция Чехова — это порыв интеллигентности, которая по природе *внеклассова* и *внекастова*; реакция Бунина — голос кастовости. Дворянской или какой-то еще, вопрос другой.

Мы, нынешние, тщеславно и сладостно хотим выглядеть непременно духовными аристократами, предпочитая это чеховской интеллигентности. Не спрашиваю, означает ли это, будто мы с вами способны хоть сколько-нибудь подтянуться к уровню самосознания Набокова, не говоря о Пушкине; самый хладнокровный ответ выйдет убийственным. Корни аристократизма, давнего, как золотой век, мы можем понять лишь уморизрительно, нам их не ощутить, не подключиться к их сокам, никакая мичуринская прививка не поможет, а видимые вершки этого самого аристократизма — ну, они-то куда как соблазнительны при нашем представлении о свободе как о беспределе.

Что же до принадлежности к интеллигенции, то... Но тут самое время олицетворить понятие «интеллигент», обратившись, естественно, к Чехову.

Хотя обратиться — непросто. *Чеховский интеллигент*... Вот поминаемое всуе, но совершенно мифическое существо, ибо — кто он таков? Доктор Дымов? Доктор Ионыч? Доктор Львов — или, наоборот, обличаемый им Николай Иванов? (Тут, впрочем, уже начинает маячить ответ или хотя бы подсказка: вспоминаются два разнозаряженных полюса интеллигенции, олицетворенные Гершензоном и Лениным.) Какой-нибудь адвокат, циник и жох, коим несть числа в прозе и Чехова, и Чехонте? А может, сам Антон Павлович? Последнее, как видно, и принимается прежде всего в расчет, однако именно тут следует уберечься от уверенной однолинейности, помня, сколь неоднозначен в высказываниях об интеллигенции сам Чехов.

Да и хотел ли он, чтобы мы свели дело к формуле? Вернее, хочет ли, позволяет ли, — когда говоришь о писателе, так ощутимо участвующем в незавершенной работе по формированию национального сознания, настоящее время уместней перфекта.

«Мир ловил меня, но не поймал» — надпись на могиле философа Сковороды. Мир в лице современников и потомков ловит и Чехова, — пока без большого успеха. «Чехов неуловим», — констатировал еще Валентин Серов; быть может, констатировал, имея в виду только его лицо, трудное для портретирования?

Даже если и так.

«У Чехова каждый год менялось лицо», — напишет Бунин, уж конечно, не ради того, чтоб, листая фотоальбом, упражняться в физиономистике. И назовет перемены не просто внешности, но души:

«В 79 году по окончании гимназии: волосы на прямой ряд, длинная верхняя губа с сосочком.

В 84 году: мордастый, независимый; снят с братом Николаем, настоящим монголом.

В ту же приблизительно пору портрет, написанный братом: губастый башкирский малый.

В 90 году: красивость, смелость умного живого взгляда, но...»

Очаровательно это «но»: придирчив любящий взгляд, к тому ж наперед знающий, какой именно штрих будет убран ради полного совершенства.

«...Но усы в стрелку.

В 92 году: типичный земский доктор.

В 97 году: в каскетке, в пенсне. Смотрит холодно в упор.

А потом: какое тонкое стало лицо!»

Это естественный рост души, — хотя для роста потребовалось столько усилий, что естественность вовсе не означает непроизвольности.

Лицо Чехова, изменившееся от «независимой мордастости» к удивительной тонкости, — поистине зеркало души; не скажешь точнее этой банальности. Как не выразишься точней, чем Корней Иванович Чуковский, комментировавший известное письмо к Суворину, где говорится о сыне крепостного, бывшем лавочнике, целовавшем поповские руки, поклонявшемся чужим мыслям, сеченом, лицемерившем, но — выдавившем из себя по капле раба: «...Мало кто отмечает, что в этих словах говорится о чуде».

Путь к чуду, по счастью, открыт нашим глазам: конечно, это чеховская переписка. Обращаясь — отчасти ради наглядности — к вопросу, традиционно щекотливому для русского интеллигентского сознания (оттого и наглядному), поражаешься расстоянию, а вернее, стремительности, с какою оно преодолено. «Жиды», «жидовский» — на этом пренебрежительном уровне изъясняется Чехов не столь уж малое время, а затем прекращает нежнейшие отношения с Сувориным из-за Гекубы, из-за неведомого ему Дрейфуса, приходя к пониманию, далеко не всеобщедоступному в те давние (1898) годы: «...Заварилась мало-помалу каша на почве антисемитизма, на почве, от которой пахнет бойней. Когда в нас что-нибудь неладно, то мы ищем причин вне нас и скоро находим: «Это француз гадит, это жиды, это Вильгельм...» Капитал, жупел, масоны, синдикат, иезуиты — это призраки, но зато как они облегчают наше беспокойство!»

(Позволительно ли сказать, что и мне, автору, это понятно до боли? Когда растешь — ну, не в юдофобской среде, но в атмосфере добродушно-антисемитского фольклора, где евреи — воплощение скупости и лукавства, а твоя бабушка Анна Никитишна, единственный сохранившийся член семьи и кондуктор трамвая с сорокалетним стажем, имеющая среди подруг евреек, все же говорит, к твоему возмущению: «Иду стирать на жидов»... В общем, вот она — общая наша возможность понять чеховское преображение, не имея сил для стремительности и высоты подобного восхождения.)

«Знаешь, я *никогда* не мог простить отцу, что он меня в детстве сек», — сказал Чехов Владимиру Немировичу-Данченко, превратив это воспоминание и в назидание своему неблагонравному брату Александру: «Я прошу тебя вспомнить, что деспотизм и ложь сгубили молодость твоей матери. Деспотизм и ложь исковеркали наше детство до такой степени, что тошно и страшно вспоминать. Вспомни те ужас и отвращение, какие мы чувствовали во время оно, когда отец за обедом поднимал бунт из-за пересоленного супа или ругал мать дурой. Отец теперь никак не может простить себе всего этого...»

«...Я *никогда* не мог простить отцу... Отец теперь никак не может простить себе...» Не знай мы контекста, перекличка двух фраз навела бы на мысль о пришедшем возмездии, — но в том-то и дело, в том-то и чудо, что собственная незажившая память о деспотизме и лжи породила совсем другое. Отец Павел Егорович доживал свои дни в Антошином доме, в почтении и покое, сам дорастя духовно до непрощения самому себе — не ясно ли, под чьим влиянием? «Никогда» — это знак не неуступчивости, а преодоления, это неосязаемый инструмент, которым и выдавливалась по капле рабская кровь, превращая простого мальчишку из лавки «колониальных товаров», презиравшего «жидов» и нечистого на язык, в русского... Интеллигента? Но, памятуя сказанное прежде,

лучше сказать: в небывалое, почти невозможное средоточие черт русского интеллигента.

В то, что было результатом мучительной эволюции — не только личной, но исторической; последнее, кстати, с нечаянной закономерностью сказалось в том самом письме к Суворину, — странно, что именно эту фразу не замечают (даже Чуковский, выборочно цитируя в своей книге письмо о «чуде», ее опустил): «Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценой молодости».

Правда, тут есть чему возразить. «Цена молодости» не была пустым звуком и для писателя-дворянина А.С.Пушкина, как я полагаю, самого первого русского интеллигента.

Не собираясь оставить без аргументации это, быть может, слегка неожиданное суждение, добавлю еще и то, что также не все сочтут несомненным. «Интеллигент», «интеллигенция», «интеллигентность» — эти понятия и явления имели начало, да! Но если не у интеллигентности, то у интеллигенции был и конец.

Именно так: не есть, а был. Думаю, в нынешнем нашем обществе интеллигенции попросту нет, и давно, — притом не в распространенном и уничижительном смысле, что, мол, куда уж нам, недотягиваем, рылом не вышли. Нет, дотягивающие особи, полноценные интеллигенты — есть, попадаются, даже не так, чтобы очень редко. Но интеллигенция кончилась, как кончилось в свое время дворянство, так неуклюже сегодня реанимируемое.

...Само слово «интеллигент», как известно, спроста пустил Петр Боборыкин в 60-е годы прошлого века, и оно, ни на что подобное сперва поначалу не претендуя, закрепило в российском, а затем мировом сознании отчетливо ощутимый социально-психологический тип. Любопытно, что принадлежность к нему определялась наличием не только профессионально необходимых черт (сознательность, просвещенность, мыслительная активность), — нет, решающим цензом был некий излишек. «Избыточность», по выражению современного литератора Михаила Берга, — у него и заимствую характеристику типа, совершенно с ней соглашаясь:

«...Я позволю себе связать эту *избыточность* с чувством неудовлетворения, которое заставляет образованного человека не только исполнять свои профессиональные обязанности перед обществом, но делать еще *что-то*. Земский врач, уездный учитель, столичный журналист, даже достигнув материального (пусть и относительного) благополучия... не удовлетворены собой и окружающей жизнью; и, имея необходимый досуг (который вытекает как раз из вполне обеспеченного профессиональными обязанностями благосостояния), заполняют его *особыми* мыслями и разговорами о необходимости просвещения, вине перед народом, жадным чтением современной литературы, проповедью; а иногда и действием...»

Налет слегка высокомерной иронии (в духе нашего времени) общему моему согласию не мешает. Даже напротив, он как бы подчеркивает историческую объективность явления, в которое включены в самом деле не только действующие, но и лишь разговаривающие, Короленко и какой-нибудь высокопарный болтун; явления, существующего... Виноват: существовавшего независимо от того, как мы относимся к интеллигенции — саркастически ли, снисходительно ли, как здесь, или почти патетически, как написал о ее возникновении Николай Бердяев.

Он говорил, что Пушкин и декабристы, сами еще не являясь интеллигенцией, предваряли ее появление и имели в зачатке ее черты, обозначившиеся в Толстом и Достоевском. «Великие русские писатели XIX века будут творить не от радостного творческого избытка (как творил Пушкин, «ренессансная», согласно Бердяеву, фигура. — *Ст.Р.*), а от жажды спасения мира, от печалования и сострадания...» Хотя, с моей точки зрения, мною уже заявленной, именно в Пушкине запечатлелся этот процесс, случилось преображение, чудо, подобное чеховскому: на протяжении одной творческой судьбы пройден путь действительно от «избытка», от «ренессансности», от Парни и Вольтера, от эпикуризма и «Гавриилиады» — к «Борису Годунову», к «Каменному гостю», к поэме «Тазит» и к «Пиру во время чумы»... И вот умный и сильный царь раздавлен сознанием своего греха; беспечный соблазнитель, истинный герой Ренессанса, вдруг ощущает неведомую прежде зависимость от любви; кавказский Гамлет, сопрокоснувшись с проповедью всепрощения, больше не может кроваво мстить, нарушая закон рода и платясь за это изгнанием; «чумный председатель», опять-таки словно бы выходец из возрожденческого «Декамерона», перестает упиваться своей цинической свободой, сражен и пленен состраданием...

Пушкин — начало, а сборник «Вехи», вчера одиозный, ныне безропотно возносимый (понимая его широко, вкупе с общественной атмосферой, его породившей), — конец. Надгробное слово, вернее, вопль.

Что делать, уже проходила эпоха земских врачей и учителей, подвижников, которых всегда меньше, чем хочется и чем кажется, но которые и образуют стержень — эпохи или хотя бы явления, эпоху характеризующего. Даже Октябрь 17-го, который грубо приблизил финал, начав и продолжив расправу над *интеллигентами,* под *интеллигенцией* всего лишь подвел черту. «Социальная база» уже истощалась, была обречена — не революцией, а эволюцией, бесповоротно начавшейся в капитализирующейся России. Идеализм уступал место уверенному прагматизму; в общем, история, еще сохраняя интеллигентов — как и одиночек-аристократов, — интеллигенцию хоронила. Вслед за дворянством.

«Интеллигенция»... Да уже одно то, что возникли оттенки: «техническая» или «гуманитарная», наконец, «советская», говорит: и поношения ее, не свободные от жажды самоутверждения, и восхваления (то же самое) запоздали — и безнадежно. Чего, кстати, никак уже не скажешь об антиинтеллигентской политике молодых Советов. Когда верные ленинцы снаряжали в 1922 году «философский пароход», увозивший — как они надеялись, в никуда и в забвенье — гордость русской науки и мысли, это многим казалось непонятным до полной нелепости. «Странная мера», — пожимал плечами высылаемый Бердяев. Эмигрантский мир, открывая объятия для столь представительного пополнения, тоже недоумевал, как сочетать подобное со «всерьез и надолго» объявленным нэпом. Даже высылающие не могли найти внятного объяснения этому интеллектуальному раскулачиванию: «Те элементы, которых мы высылаем и будем высылать, сами по себе политически ничтожны. Но они потенциальное оружие в руках наших возможных врагов» (Троцкий — Луизе Брайант)... «Потенциальное» — да еще «возможных»: не сказать, чтобы очень определенно. И косноязычие говорило как раз о безошибочности чутья люмпенизирующейся и люмпенизирующей власти; о чутье, что точнее любого расчета; об инстинкте, не нуждающемся в аргументах.

Но нынешнее «антиинтеллигентское» чутье, когда не самые скверные из интеллигентов объявляют: «Я не интеллигент!.. Не хочу быть интеллигентом!», — оно нас обманывает. Как у битой по носу собаки. Да, интеллигенции как соборного понятия нет, она отыграла свою роль, на пороге умирания была подтолкнута к гибели, вытеснена, уничтожена, *оставив нам интеллигентность.* Не как принадлежность, а как свойство. Как то, что сегодня трудней взрастить в себе и, взрастив, сохранить, чем в былую и канувшую эпоху, — да в точности так же, как сохранившихся (сохранивших себя) аристократов духа уже не поднимает на свои сплоченные плечи сословие; аристократизм, как и интеллигентность, приходится добывать только собственными усилиями.

И опять образец — Чехов.

Повторюсь: интеллигентность — это не столько наличие тех-то и тех-то качеств, сколько... «Избыточность»? — да, но это вовсе не тот «избыток», о котором писал Бердяев. Эта избыточность — странная, ограничивающая. Она определяется тем, чего — нельзя, ни-ни. Интеллигент не может съесть всю колбасу со стола, как не может (простите сопоставление) написать «Гавриилиаду». Его естественное проявление — это: «Я мешаю... вам спать... простите, голубчик...» (замученный кровохарканьем Чехов — молодому соседу по комнате Александру Сереброву-Тихонову). Его знаковое произведение — «Пир во время чумы» или «Странник»:

Однажды, странствуя среди долины дикой,
Незапно был объят я скорбию великой
И тяжким бременем подавлен и согбен,
Как тот, кто на суде в убийстве уличен.

«Ренессансность?» Нет: «жажда спасения... печалование... сострадание...»

В этом смысле мы, может быть, все-таки слишком рьяно поверили в отечественную уникальность понятия... Нет, не понятия «интеллигенция», то был — и сплыл — действительно феномен русской истории, но «интеллигентность». Убеждаешься в этом, все чаще встречая за рубежом людей с той самой интеллигентской совестливостью, про которую тянет воскликнуть: «Прямо русская!», — но не воскликнешь, увы, потому что мы проглядели не только утечку мозгов, но и того, что считали своим исключительным достоянием. Это *они,* над чьей европейской прижимистостью и суховатостью мы подхихикивали, усыновляют наших увечных, калечных детей; это у них хватает скучного педантизма озаботиться о специальных сортирах для инвалидов или (пустяк!) о том, чтобы ихний слепой на перекрестке, не видя, слышал сигнал, разрешающий перейти через улицу. У них, а не у нас, со знаменитой нашей душевностью, с прославленной широтой, толкающей отдать ближнему последнюю рубаху, — впрочем, как и у него отобрать последнюю же...

Скорее всего мы некогда просто выразили эту самую «жажду спасения народа, человечества и всего мира» с особой отчетливостью — до надрыва, до истеричности; так писатели-дворяне, культивируя интеллигентское самосознание, доходили до крайностей покаяния, «комплексов», ощущения неизбывной вины: Григорович, Тургенев, а что уж говорить о Некрасове и Толстом? Но это даже и не сама по себе интеллигентность, это ее, скажу снова и снова, гипертрофия, то есть предвестие конца всего этого типа сознания. Та грань, на которой стоит, балансируя, Чехов, вобравший в себя типовые признаки, но уже смотрящий на них иронически жестко. Вот, кстати сказать, откуда такое шараханье в толковании его пьес — от «певца интеллигенции», представленного молодым Художественным театром, до безжалостно саркастических постановок «Чайки» Эфроса или любимовских «Трех сестер». А Чехов хоть и не посередке, но в нем и это, и то, да не в состоянии мирной уравновешенности, а жгуче-контрастно, остроугольно. Если же подобное не выпячивается, если его не суют вам настырно в глаза, то все потому же: «Я мешаю... простите... голубчик...»

Чехов — финал и вершина истории русской интеллигенции. Дальше — обрыв и обвал, даже если не сразу.

...Как известно, Ленин в беседе с художником Юрием Анненковым, признавшись попутно в своей антипатии к интеллигентам, прямодушно обнажил намерения власти касательно искусства: «Когда его пропагандная роль, необходимая нам, будет сыграна...» Да, да, даже «необходимая», даже «пропагандная», о бесполезном чистом искусстве речь вообще не идет! «...Мы его — дзык, дзык! вырежем. За ненужностью». Как аппендикс.

Мы в этом смысле тоже верные ленинцы. То, что он творил с интеллигенцией и надеялся сотворить с одним из средств ее самовыявления («дзык, дзык!»), отважно творим — только уже с интеллигентностью — мы. В сущности, занимаемся нравственным самоуничтожением — кто из щекочущего мазохизма, кто по причине своей абсолютной неинтеллигентности, вплоть до самого вульгарного хамства. И это опасней, чем полагаем играючись.

Гордость — гордыня — спесивость. Вот такое свершаем сошествие по ступенькам, от Пушкина, через Набокова, к своему нынешнему состоянию. Конкретнее: гордый аристократизм — снобизм, еще сохраняющий блеск, но и брюзгливый до мелочности, — наконец, самоутверждающееся плебейство, это рабство навыворот.

Странно (а ежели вдуматься, то ничуть), но как раз сегодня, объявив о вступлении в эру демократии, мы впадаем в снобизм — ох, далеко не набоковского разбора. Перетряхиваем без церемоний свое прошлое. Грубим своим классикам и кумирам. И сам наш историзм, возвращение к коему декларируем и рекламируем, — тоже подобие большевистского передела. Только раньше нам говорили: все, что до 17-го, — пробы, провалы, ошибки, а сейчас сами сошвыриваем с пароходика злободневности целые исторические периоды и явления. Не одни лишь «советские», но «революционно-демократические», почему-то решив, что мы, вот такие, какие мы есть, — прямые наследники только и именно Пушкина. Его духовной традиции. Его представлений о чести. Его гармонии.

Являем этим преемственность? Смешно. Лишь самозванство, это предел честолюбия исторических выскочек.

Но дело не только в этом.

Нисколько не унижая пушкинской высоты, давайте поймем наконец, что русская интеллигентность, возникшая в феномене именно Пушкина, в итоге его пути от «избытка» к «избыточности», не существует вне дальнейшей истории, ибо пусть подчас неуклюже, но продолжалась отечественной *демократией*. Будь то хоть бы и неустанно унижаемый Чернышевский. Некрасов, также изъязвленный неразборчивыми уколами. Великолепный Герцен... Да, Господи, даже горлопан Писарев, обстрелявший Пушкина из низин своего популизма. И т.п., вплоть до тончайшего, интеллигентнейшего Чехова.

Добавлю. Интеллигентность, в частности, и в России, это, я думаю, развитие христианских черт, вместе с нею у нас задавленных принудительным атеизмом. Впрочем, дабы не впасть в утопизм и сусальность, скажу: да, развитие, но подчас и отрицательное, в сторону ханжества или уж такой степени покаянности, когда каются неизвестно в чем и испытывают вину совсем непонятно за что. Это я и к тому, что козырь, победно выкладываемый в доказательство исторических вин интеллигенции, — то, что она, приняв роль вечной виновницы перед народом, отчасти обмишурилась, поверила, что большевики и есть выразители его правды и права. Что ж, этот козырь не бьется с налета. Есть в нем резон. Не абсолютный, но есть.

Однако винить интеллигенцию — и интелли-

гентность — за то, что они оказались бессильны перед ломом и хамом, нелепость. Такая же, как самое христианскую веру укорять в том, что ее топтал и почти затоптал сапог. А уж самим уподобляться лому и сапогу — это... Да что толковать. Худо, что мы, слава Богу, не все, но многое потеряв, норовим разделаться чуть ли не с последним из того, что нам досталось. Улю-лю — при виде интеллигента, при намеке на интеллигентность. Дзык, дзык! Хр-рясь! И — прямиком в духовные аристократы?..

Читайте Чехова, господа! Принимайте противоядие, благо он многое предусмотрел и предчувствовал, изобразив не только Иванова из пьесы «Иванов» с его «чрезмерной возбудимостью, чувством вины, утомляемостью — чисто русскими» (авторская характеристика), но и его врага-антипода, несгибаемого «демократа», радикала доктора Львова, этот худший тип интеллигента, — однако интеллигента, не кого-то другого. Хуже Ионыча, всего только опускающегося, — хуже, опаснее, потому что у Ионыча будущего не оказалось, а у Львовых... Ого!

То есть и будущее — вариантно. Кто знает, кем этот Львов, «олицетворенный шаблон» (снова, как помним, чеховский комментарий к характеру), эта «ходячая тенденция», привыкшая не развязывать узел, а разрубать, — кем, говорю, он мог бы предстать на Лубянке в 20-е годы? Следователем-дзержинцем с отстраненным взором фанатика или взятым под стражу заклятым врагом Советов, савинковцем-бомбистом? (Чехов не исключал для него последнюю участь: «Если нужно, он бросит под карету бомбу...») Главное, что характер, подобный Львову, призван искоренять, разрушать, громить, — а сами такие домыслы не бессмысленны.

Помню, как мы с моим другом Юрием Давыдовым, замечательным историческим прозаиком, вышли из Театра на Малой Бронной после эфросовского спектакля «Три сестры», и он вдруг взволнованно заговорил о том, о чем мне — да, по-моему, и ему тоже — почему-то прежде не думалось. О возможной судьбе героев спектакля и пьесы, которых — Боже мой, через вполне обозримый срок! — ожидал октябрьский переворот и уничтожение *как класса*.

Мой друг начал фантазировать, могла ли, допустим, Ирина Прозорова вступить в партию эсеров, ну, а где оказался бы, если бы дожил, золотопогонник Вершинин, не надобно было и фантазии.

Лишь одного героя, самого милого и нелепого, чересчур некрасивого для того, чтобы быть заправским военным, очень русского интеллигента с тройной немецкой фамилией Тузенбах-Кроне-Альтшауэр, Антон Павлович пожалел. Спас от несчастливой супружеской жизни с нелюбящей женщиной, от тоски и, может, алкоголизма на *кирпичном заводе* (символ нелепости, увенчивающий судьбу барона); уберег от неизбежного будущего, подарив ему пулю Соленого. Как пожалел и спас от опускания и ожирения милого стихотворца Ленского Пушкин.

Символично (это слово не зря повторяется в разговоре о Чехове), что смерть Тузенбаха почти совпала с концом интеллигенции вообще. А если учесть размытость исторических рубежей, то «почти» можно и опустить.

...В бунинской книге о Чехове есть и такая запись:

«— Вот умрет Толстой, все пойдет к черту! — повторял он не раз.

— Литература?

— И литература».

А потом — уже о самом Чехове:

«Он умер не вовремя. Будь жив он, может быть, все-таки не дошла бы русская литература до такой пошлости, до такого падения, до изломавшихся прозаиков, до косноязычных стихотворцев, кричавших на весь кабак о собственной гениальности...»

Возможно, и не дошла бы — хотя сомнительно. (Правда, учтем, что косноязычные стихотворцы для Ивана Алексеевича — не только какой-нибудь Василиск Гнедов, но и Блок, не говоря уж о Хлебникове.) И, как ни кощунственно это прозвучит, умер Чехов все-таки вовремя; у гениев вообще все получается как-то складно, и сама смерть оказывается не случайностью, но «сильнейшим структурным элементом», который «подчиняет себе все течение жизни». Я цитирую Н.Я.Мандельштам, заслужившую, чтобы эти ее слова мы восприняли как непреложность, как свидетельство очевидицы и соучастницы судьбы гениального поэта.

Уходя, Чехов притворил за собою дверь, обозначив конец эпохи и предсказав неизбежно близкий финал... Класса? Группы? Прослойки? Да как ни назови, а — финал, после которого и живем, приняв в наследство (кто согласен и кто способен принять) полуобъяснимое свойство — интеллигентность.

ЛИЛИЯ МАМАТОВА

Традиционалист

Сценарии к фильмам Кулиджанова писали разные драматурги — Иосиф Ольшанский и Будимир Метальников, Николай Фигуровский и Наталья Фокина. Это всегда были камерные сюжеты, без крупных массовок и батальных сцен. На экране обычно представали дом, семья — вместилище любви. И женщина — ее источник.

Первая мировая, гражданская и Отечественная войны, сталинский террор сказываются в судьбе кулиджановских героинь — подвергают их лишениям, порой заставляют сменить образ жизни и профессию. Но ничто не способно изменить их внутренней сути. Если кратко, суть состоит в непротивлении злу насилием. На редкость трудолюбивые, погруженные в вечные хлопоты, они бездеятельны только в одном: не отвечают на агрессию и вопреки всему сохраняются в собственных душевных качествах. Упорное самостояние добра, согласно кулиджановской нравственной философии, как раз и обезоруживает зло. По крайней мере, вынуждает его снять личину, признать себя тем, что оно есть.

Впрочем, поначалу в кулиджановском художественном мире вообще нет зла — всего лишь отстраненность от любви, черствость, эгоизм. В «Отчем доме» избалованная профессорская дочка неожиданно узнает, что взята была из приюта, что родная мать потеряла ее во время войны и, наконец, разыскала. Таня едет в глухую деревню повидаться с матерью из вежливости. Ее коробят курица в сенях, ссоры соседей во время застолья с самогоном, кирзовые сапоги и серый платок матери. Таня не замечает беспрерывно оглядывающих, обласкивающих ее материнских глаз, не слышит горестного отчаяния в ее тихих словах о том, что с отъездом можно было бы повременить. Проводив дочь до грузовика, отправляющегося на станцию, коротко с ней простившись, мать с деланной твердостью шагает обратно, не отяготив дочь ни единой слезинкой, ни малейшим укором. Не выкажет она бурной радости, а только молча просияет, когда Таня вернется с полдороги.

В этом сюжете 1959 года, как и в снятой два года спустя картине «Когда деревья были большими», выразилась одна из центральных шестидесятнических тенденций — к «собиранию Руси». Искусство стремилось соединить душевными узами общество, расколотое классовыми битвами, порченное взаимной подозрительностью, разделенное ГУЛАГом и разбросанное войной. И если добродетель состоит в самом деле в любви, а любовь — в живом чистосердечном единении людей, то такое кино, как «Отчий дом» и «Когда деревья были большими», несомненно, учило добродетели, безоглядно веря в каждого человека и надеясь собрать раздробленный социум в большую семью.

«Сколько раз хотел я собрать чад своих, как птица птенцов своих под крылья, и вы не захотели», — попенял Кулиджанов евангельской цитатой, вынеся ее в эпиграф «Незабудок» в 1994 году, когда тщетность шестидесятнических упований сделалась особо очевидной. Но в свое время они были сильны, кинематограф не уставал воспевать верную любовь и надежное товарищество, воссоединение семей, покровительство сильных слабым, усыновление сирот — вроде Федора-младшего у Хуциева и Ванюшки у Бондарчука.

Вот и в фильме «Когда деревья были большими» прилепились друг к другу два абсолютно одиноких существа. Отвоевавший, потом чем-то сломленный, не верящий никому, отвергающий саму мысль об общественно-полезном труде бедолага Иорданов (Ю.Никулин) и Наташа (И.Гулая), годовалым ребенком по-

---

«УМИРАТЬ НЕ СТРАШНО»
Автор сценария Н.Фокина. Режиссер Л.Кулиджанов. Оператор С.Онуфриев. Художник А.Попов. Композитор В.Корчагин. Звукооператор И.Стреканов. Киностудия им. М.Горького, ЭТО «Ладья». 1991.

«НЕЗАБУДКИ»
Автор сценария Н.Фокина. Режиссер Л.Кулиджанов. Оператор А.Казаренсков. Художник В.Федоров. Композитор М.Таривердиев. Звукооператор И.Строканов. Киностудия им. М.Горького, ЭТО «Ладья», 1994.

терявшаяся во время войны под бомбежкой на станции и выросшая в соседней деревне.

«Вы мой папа?» — легко притрагивается она к Иорданову, вышедшему из вагона, и он в ответ на ее взгляд торопливо вытирает вспотевший лоб, а потом почему-то выбрасывает платок. «Папа, ты меня любишь?» — робко спросит она его позже, и он молча, с болью и нежностью воззрится на нее округлыми, испуганно-честными глазами.

Легко догадаться, каким в кино более поздних лет в этой роли был бы показан тунеядец, которого хотели выселить из Москвы, а он сбежал от милиции, обманно объявил себя отцом сироты и пристроился к ней пьянствующим нахлебником. В сегодняшней картине

«Незабудки»

халявщик непременно одолевал бы несчастную девочку еще и похотливыми притязаниями. В фильме же 1961 года Иорданов ненавязчиво, но заметно стилизован под чаплинского бродягу, то есть очищен самой высокой мерой условности. И вызывает лишь сострадание своей открытой неприкаянностью.

Такое решение объясняется не только атмосферой времени, хотя и ею тоже. К «Отчему дому» и «Деревьям», как, впрочем, к раннему экранному шестидесятничеству в целом, была не зря применена тогдашней критикой восторженная и безразмерная формула «поэзии будней». Подразумевавшая, как теперь видно, некое бесконечное наслажденчество, нормальный гедонизм — смесь жалостливого сочувствия к оступившимся с размягченным удовлетворением по поводу благолепия всего сущего. В «Деревьях», например, автора умиляет все: и дружная работа колхозниц, которые вручную засыпают камнями глубокие траншеи, и катание молодой парочки на лодке по реке.

Позже из фильмов Кулиджанова уйдет благостность, но пока он отворачивается от жестоких реалий жизни и темных провалов человеческой души еще и по той причине, что внимание к ним помешало бы ему утвердить концепцию непротивления злу насилием с такой полнотой и отчетливостью, как это сделано в чарующей простодушием и сентиментальностью картине «Когда деревья были большими». Иорданова в фильме называют алкоголиком, но мы ни разу не увидим его ни пьяным, ни расхристанным. Он обаятелен всегда, бьет ли баклуши дома, прогуливается ли, якобы охотясь, по окрестностям. Его неизменно ждут заботливо накрытый полотенцем ужин, мягкая постель и искренние Наташины заверения: «Да делай, что тебе хочется, лишь бы тебе у меня нравилось!» Именно неиссякающая любовь названой дочери заставляет Иорданова в фильме испытать муки совести, залиться слезами и решиться начать работать.

Есть какая-то черта, за которой долготерпение кулиджановских героинь, их неготовность дать хоть какой-то отпор безнравственности могли бы выглядеть прямым ей попустительством, даже неумением различать добро и зло. Но художник никогда не дает переступить эту черту. Если в ранних его фильмах непротивление злу мотивируется тем, что самое зло выглядит скорее душевной слабостью или нечаянным грехом близкого человека, то в последних картинах, наоборот, оно объясняется тотальностью зла, его неподвластностью индивидуальному сопротивлению. Спасение человека — в неучастии в общей лжи и насилии, в тайном сохранении нравственного закона внутри себя.

Теперь речь идет о глобальной катастрофе, но действие по-прежнему погружено в неброскую и достоверную вещную и природную среду. В кулиджановском мире сюжет предпочитает развернуться летом, где-нибудь недалеко от тихой реки, на безмятежной глади которой отражаются купы прибрежных ракит. Жилище всегда небогато: изба, главным украшением которой служит белоснежный тюль на многочисленных окнах или прибранная комната в коммуналке, где значима каждая, чем-то памятная хозяевам и тщательно сберегаемая вещь. Вроде узорчатой кашемировой скатерти в «Умирать не страшно».

Маленькие дочери Ксении после той ночи, когда забрали их дедушку и мать, снимают со стола эту скатерть, расставляют чашки, пьют чай, старательно протирают клеенку и снова раскладывают скатерть на столе, не оставив не одной морщинки. Она унаследована наверня-

ка от бабушки, глядящей с портрета на стене. Выполняя семейный ритуал чаепития, девочки оберегают душевную крепость, в то время, когда дверь домашней крепости уже взломана. Совершенно в духе их матери (О.Кабо), которая еще летом явилась в кабинет к чекисту с аккуратно сложенными валенками на случай ареста. Ход начавшейся беседы был темен и витиеват, ей то угрожали, то позволяли надеяться. Было очень страшно в зыбком неведении, но она положила приготовленные на случай лагерной жизни валенки на пол у стула, держала тон ровным, спину прямой, смотрела в глаза собеседнику. Хранила самообладание.

Конечно же, и ее, и ее отца, бывшего помещика, хоть и не сразу, но забрали, девочек увезли в распределитель, а кашемировую скатерть припрятал в свой портфель приехавший за ними дядя. Дети не сказали ни слова и даже в момент последнего прощания с родным домом не заплакали.

Художественный мир Кулиджанова вообще очень деликатен. Если не считать нескольких моментов в «Преступлении и наказании», в фильмах режиссера нет ни одной внешне напряженной сцены с разыгравшимися страстями и бурными объяснениями. Здесь не хохочут, а улыбаются, не рыдают, а беззвучно роняют слезы. Говорят же обычно негромко. Богатейший психологический рисунок актерских ролей создается из игры приглушенных полутонов, точно найденных подробностей всегда сдержанной мимики и пластики.

Центром кулиджановского мира всегда был и остается Дом. О характере же художнической эволюции мифологемы Дома можно судить, сравнив «Дом, в котором я живу» (1957, совместно с Яковом Сегелем), с домом в фильме «Незабудки» (1994).

В просторной коммуналке живут душа в душу замечательные люди. Во дворе мальчики катаются на велосипедах, а девочки в белых шляпках, прижав к себе нотные папки, спешат на уроки музыки. Сюда, геройски выполнив свой долг на войне, мальчики возвращаются в 1945-м прекрасными и сильными мужчинами. И отсюда же геройски отправляются в далекие геологические экспедиции на поиски лучистого колчедана.

В «Незабудках» старинный московский особняк в победном же 1945-м увиден совсем другими глазами. Облупившиеся стены, пьяный дворник, небритые доминошники, к которым подсаживается отдохнуть уставший за день топтун. Страшновато гудит коммунальная кухня, где с оставленной без присмотра сковороды моментально крадут котлету. Беспрерывное шмыгание по коридорам, подслушивание и подсматривание, злословие за каждой спиной. Убогие и неискренние коллективные праздники.

Представлена нашему взгляду и мерзость запустения нынешних, 90-х годов: обвалившиеся углы того же дома, бурьян и горы мусора во дворе, где происходит короткая и смертельная для одного из ее участников разборка продавцов наркоты. И словно в насмешку камера все фиксирует и фиксирует дощечку, прибитую к потрескавшейся стене: «Памятник архитектуры начала XIX века. Охраняется государством».

Дом в «Незабудках» — образ неуклонного социального регресса и нравственного одичания нашего общества. В своей избыточной наглядности и однозначной безысходности он способен вызвать сомнения. Как, впрочем, и некоторые образы и мысли в «Умирать не страшно». Например, сцена, где юродствующий и вместе истово-серьезный старик в драной шинели (в 1935 году!) норовит поцеловать ручку бывшему барину-благодетелю, что трактовано авторами как покаяние крестьянина, тяжко и беспричинно согрешившего в 17-м.

Подробно развернуты в сцене сентиментальные воспоминания о взаимном согласии, царившем некогда между хозяином и работником, о трудолюбии помещика и процветании крестьянина.

Дискредитация коммунистической утопии и окончательное авторское прощание с шестидесятническим прекраснодушием понятны и естественны. Но вряд ли приемлема предложенная взамен ретроспективная утопия — умиление якобы существовавшей некогда гармонией имущих и неимущих. Натиск сегодняшних экстремальных обстоятельств ломает уравновешенный мир Кулиджанова, как, впрочем, и многих других режиссеров его поколения.

В отличие от линейного повествования в предшествовавших фильмах режиссера, в «Незабудках» перемешаны разновременные пласты, позволяющие восстановить биографии героев с юности до смертного часа. Это, в сущности, роман с трагическим сюжетом, втиснутый в драму, слишком многолюдную и потому, наверное, не всегда выверенную в своей архитектонике. Самое интересное в ней — женский дуэт. Ему, вероятно, следовало посвятить весь фильм.

В больнице, в усталой тишине ночного дежурства, в полутьме врачебного кабинета, где хирург Софья Михайловна записывает в журнал отчет о проведенной операции, появляется пожилая медсестра, она же санитарка.

Поначалу женщины предполагали, что им только кажется, будто они давно знакомы. Позже выясняется, что молодой хозяйкой богатого имения в Витебской губернии, которая, балуясь филантропией, учила латыни и игре на арфе робко вступавшую в барские покои девочку Суламифь, была именно она, Елизавета Сергеевна, нынешняя медсестра. А Суламифью звали тогда Софью Михайловну. Установленный факт обеих не радует и никак не обсуждается: ведь дело, которому посвятила себя Софья Михайловна, сломало судьбу таких, как Елизавета Сергеевна. Что, впрочем, тоже не обсуждается.

В том, как заявлены эти характеры и как развиваются их отношения, поражает режиссерское умение показать в летучих движениях и насыщенных паузах эфемерность тончайших человеческих переживаний: притяжение двух гордых душ, прячущих от мира свои страдания и предчувствие скорого конца, и холод отталкивания друг от друга; и страшный финал.

Лев Кулиджанов открыл некогда для экрана Юрия Никулина, Георгия Тараторкина, Татьяну Бедову, Люсьену Овчинникову. В «Незабудках» два открытия — Елена Финогеева в роли Софьи Михайловны и Ольга Антонова — Елизавета Сергеевна.

Уже самый облик Софьи Михайловны красноречиво заявляет избранный для анализа психологический тип; высокая, натянутая, как струна, она словно бы родилась в военной форме, которую носит не снимая. Гладкие волосы, благородный лоб, строгий взгляд прекрасных серых глаз выдают натуру гордую, властную — пламенную большевичку, призванную распоряжаться чужими судьбами. То есть прямую противоположность Елизавете Сергеевне, персонифицирующей в «Незабудках» терпеливых и безответных кулиджановских страдалиц.

Пассионарность Софьи Михайловны, вспыхнувшая в кровавый век, не послужила во благо ни людям, ни ей самой. «Она на гражданской воевала, революции все отдала — от отца родного отреклась... На фронте себя не жалела», — защищает честь Софьи Михайловны ее дочь Таня. Добавляя, что у матери статьи не было, она не враг, а только член семьи врага народа, «врагом» же был Танин отчим. В Таниной голове смешались разные понятия, как, впрочем, сплелись кощунство и самозабвенная вера в судьбе ее матери.

Вымолившая разрешение уйти из лагеря на фронт, прошедшая войну в военно-полевых госпиталях, Софья Михайловна надеется, что теперь ее оставят в покое и даже позволят прописаться в коммуналке у дочери. А пока, в ожидании своей участи, она живет при больнице. Здесь, загнанные в сумеречный угол, хирург и медсестра доигрывают последний акт исторической трагедии. Со стороны же никто этого не замечает.

Елизавета Сергеевна, потерявшая в революцию всех близких и прожившая жизнь в ледяном страхе, давно уже сделалась морфинисткой. Больничные врачи по очереди тайком дают ей по ампуле в день, оставляя в журнале запись, что использовали лекарство для больных. В сущности, так оно и есть, потому что Елизавета Сергеевна безнадежна, и ампулы для нее — вопрос жизни и смерти. Но Софья Михайловна запрещает ей брать морфий.

При том, что уже, кажется, начинает понимать, что железная власть, основанная на философии волевого, точнее — своевольного изменения мира, калечит людей. Хотя, судя по многим ее высказываниям, не желает признать, что красный террор в гражданскую войну — начало того беззакония, чьей жертвой сделалась и она сама. Битая жизнью наотмашь, она ничуть не утратила собственных наклонностей к моральному — хотя бы — понуждению других. Идея перековки и переделки для нее по-прежнему ценнее хрупкой реальности самой жизни. Не может Софья Михайловна допустить, чтобы Елизавета Сергеевна получила облегчение от душевной боли, пусть и иллюзорное. Не понимая, сколь иллюзорен и бесчеловечен план насильственного оздоровления души и тела несчастной старухи.

Елизавета Сергеевна умирает, покорно спустившись в свою одинокую обитель — сырую подвальную комнату, из окошка которой видны ноги прохожих. Софья Михайловна, надеявшаяся поселиться в этом же доме, послушно вспрыгивает в темное чрево «воронка», с которого начинается ее смертный путь обратно в лагерь. Вершины и бездны обеих судеб авторы фильма уравнивают единым жертвенным концом. И обеим сочувствуют.

Но акцентируют понимание того, сколь различна мера греха, проистекающего из кроткого безволия одной и неукротимой, делающей ставку на силу, культивированной воли другой.

«Актерский» кинематограф требует особого режиссерского мастерства, заметно утрачиваемого сегодняшним экраном. Лев Кулиджанов продолжает уверенно работать в русле возрастающей в своей ценности традиции — психологического анализа. Нравственная же концепция художника тоже традиционна. Она претво-

рялась во множестве философских и этических систем, многократно же и очень убедительно опровергалась — вспомним хотя бы спор Алеши и Ивана Карамазовых или толстовство, атакованное слева и справа.

Тем не менее тезис о непротивлении злу насилием возрождается в каждую эпоху заново, потому что входит в число базовых этических идей, необходимых для работы человеческого сознания, стремящегося «разрешить мысль». Эту идею нередко увязывают с библейским: «Любовь долго терпит, милосердствует... не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего... не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине, все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит».

КАРИНА ДОБРОТВОРСКАЯ

«Все враздробь»

Дмитрий Долинин снял на «Ленфильме» откровенно некоммерческую картину без ярких звезд по повести А.П.Чехова «В овраге». Для всех, кто мало-мальски ориентируется в сегодняшней ленфильмовской ситуации, равно как и ситуации общекинематографической, очевидно, что сам факт достоин удивления, а режиссер — уважения. Порадуемся его мужеству, оценим внеположенность конъюнктуре и вглядимся в результат.

Чеховская повесть называется сухо и коротко — «В овраге». Антон Павлович вообще был склонен к названиям рубленым, протокольным — без лишних слов и цветистостей — «Степь», «На подводе», «Скучная история», «Три года» и т.д. Редактору журнала, где печаталась повесть, Чехов писал: «Заглавие «В овраге», быть может, изменю, если придумаю что-нибудь выразительное и глазастое». Не изменил и не придумал. Предпочел «медицинскую» точность, ибо «в овраге» означает не просто местоположение деревушки Уклеево, но и диагноз состояния души, погрязшей в животных инстинктах.

Долинин назвал фильм «Колечко золотое, букет из алых роз...». Название весьма «глазастое», но Чехову абсолютно чуждое. Можно вообразить названный так фильм по Лескову, на худой конец — по Островскому. Но Чехов? Эта нечеховская интонация режет слух не только в названии, но и во всей картине, начиная с первого кадра — крупного плана дребезжащего будильника. Так могли бы начинаться «Миф о Леониде» или «Убегающий Август». (В последнем, кстати, такой кадр был. Электоронный циферблат показывал время, равное годам героя.)

Спор чеховское/нечеховское, так же как и рассуждения о соответствии/несоответствии фильма литературному источнику — дело неблагодарное и вроде бы отошедшее в прошлое вместе с бесконечными застойными дискуссиями о классике на экране. Но Долинин настойчиво делает Чехова «нашим современником», нагружая (и перегружая) его актуальными аллюзиями. А значит, не возражает против именно такой критической методики. Кроме того, коль скоро экранизация в нашем кино теперь редкая роскошь, Дмитрий Долинин невольно оказывается жертвой неутоленной критической страсти к сравнению фильма и оригинала.

Чехов, называя свою повесть «очень странной», писал: «Много действующих лиц, есть и пейзаж. Есть полумесяц, есть птица выпь, которая кричит где-то далеко-далеко: бу-у! бу-у! — как корова, запертая в сарае. Всё есть». У Долинина в фильме тоже вроде бы всё есть. Есть много действующих лиц, каждое из которых одарено гротескной характерностью. Есть много-много пейзажа, снятого в духе ленинградской операторской школы — солнце сквозь струи дождя, лошади у воды, трепет травы. И выпь, и коровы, и жужжание пчел. При этом отдадим должное профессиональным навыкам Долинина-постановщика — все видно, все слышно. Картинка классически уравновешена, фонограмма звучит именно в той тональности, в какой нужно. Всё есть. Но все как-то вразнобой.

«КОЛЕЧКО ЗОЛОТОЕ, БУКЕТ ИЗ АЛЫХ РОЗ...» (ПО ПОВЕСТИ А.П.ЧЕХОВА «В ОВРАГЕ»)
Автор сценария и режиссер Д.Долинин. Оператор Л.Колганов. Художник В.Банных. Композитор Г.Банщиков. «Ленфильм», «Лентелефильм», студия «А.К.В.» (Россия). 1994.

Фрагменты не складываются в целое. Строгая чеховская проза сопротивляется песенно-сказовой интонации, вынесенной в заглавие, «глазастости», попытке подтекст вывести наружу, а разгул инстинктов превратить в буйство почти шекспировских страстей.

Замысел фильма, если я правильно его понимаю, можно определить словами Фирса из «Вишневого сада»: «Все враздробь». Был крепкий и зажиточный дом, где вставали с петухами, варили варенье, работали не покладая рук. На поверку дом стоял на гнилом фундаменте — в лавке торговали прогорклым постным маслом и самогоном вместо водки. Людей обижали, жили неправо, но как-никак жили все вместе.

И вот «все враздробь пошло». Старший сын «пошел по ученой части», заделался фальши-

«Колечко золотое, букет из алых роз...». Фото Е.Камского

вомонетчиком и сел в острог. Его хилый отпрыск, ошпаренный кипятком из-за клочка земли, помер. Младшего сына — заику-поэта люди соседского купца подстрелили, как ночного воришку. Оборотистая невестка-злодейка занялась бездушным бизнесом — кирпичным заводом. Старик остался без крова над головой. Сюжет рассказа откровенно проецируется Долининым на нашу сегодняшнюю ситуацию, аллюзии жирно подчеркиваются. Распад Дома воспринят им как главная коллизия нашего времени. Топоры стучат по вишневым деревьям, старик Цыбукин обрастает спутанной седой бородой и предстает как купеческий король Лир — голым человеком на голой земле. Бессловесная и кроткая Корделия-Липа уходит из проклятого дома, напевая песенку о золотом колечке и букете из алых роз. В доме окончательно и бесповоротно воцаряется гадюка Аксинья — Регана и Гонерилья в одном лице.

В отличие от повести, в фильме есть два героя, поданные крупным планом, чуждые миру «оврага». Липа — тихая, испуганная, то ли святая, то ли юродивая (Е.Корикова). И Степан — младший сын старика (С.Юшкевич). В рассказе его роль незаметная, проходная. У Долинина Степан не глухой, а немой — из его рта извергается невнятная каша слов. По ночам он читает книжки и пишет стихи, которые прячет за портрет Бетховена. Липа и Степан — «нищие духом», блаженные. Не случайно они чувствуют влечение друг к другу и не случайно оба оказываются жертвами «овражьих» законов.

Через весь фильм проходит мотив подзорной трубы, в которую Степан наблюдает жизнь. Видит он всякое разное, но не судит и не комментирует — просто смотрит, как ребенок в цветной калейдоскоп. Взгляд Степана в трубу почему-то рифмуется с взглядом Долинина в камеру. Как будто эти кадры-увеличения окрашены восторгом перед изображением вообще. Некоторые картинки и впрямь замечательно хороши — например, большая сцена сватовства и свадьбы, которая, к сожалению, выглядит вставной новеллой. Розовое платье невесты болтается на длинном шесте, будто распятое. Птичка садится на голову всеми забытой и одуревшей от страха и усталости Липе. Робким и удивленным жестом Липа осторожно дотрагивается до лысины своего облезлого жениха. Но картинки эти не связываются в одно целое, остаются мозаикой в калейдоскопе, остраненные взглядом сквозь подзорную трубу. Соблазнительно было бы увидеть в лейтмотиве трубы метафору кино вообще, но боюсь, что это не входило в намерения режиссера.

Когда-то Анатолий Эфрос замечательно объяснил, почему он не может восхищаться михалковской «Неоконченной пьесой для механического пианино»: «Если посмотреть на все это не со стороны, а как бы изнутри, то тогда будет совсем иная история». Как ни странно, но то же можно сказать и о картине Долинина. Все увидено со стороны, как сквозь подзорную трубу, — увеличено, раскрашено, фарсово, иногда карикатурно. (Здесь вспоминается не столько «Неоконченная пьеса...», сколько «Очи черные».) Но этот взгляд не предполагает сострадания. Все, кто читал повесть, с ужасом ждут сцены обваривания младенца кипятком, которую физическая реальность кинематографа может сделать непереносимой (у Чехова — «схватила», «плеснула» — но на экране?). В фильме, однако, этот эпизод оказывается совсем нестрашным. Не только потому, что снят он щадяще и корот-

ко. Но прежде всего потому, что режиссерская интонация не предполагает боли и сострадания. И отказывает совершившемуся кошмару в психологических мотивировках. Это «иная история», где героев разглядывают как причудливых зверушек в зоопарке.

Замысел фильма спроецировался и на его художественную конституцию. В «Колечке золотом...» «все враздробь». Хорошие актеры существуют в картине каждый сам по себе, будто не руководимые режиссером, увлеченным подзорной трубой. Виктор Павлов лишает старика Цыбукина всякой вины. У Чехова он хитер, оборотист, жесток, словом, он первый в порочной цепи. Актер же наделяет старика какой-то ватной, почти «митьковской» благостью. Нет трагической вины — нет и трагедии. Поэтому отсылки к Лиру оказываются вовсе неубедительными. Блистательная Ольга Волкова отважно пытается играть ласковую, смиренную Варвару, но, на мой взгляд, не может справиться с собственной актерской природой. Есть в ней цепкость, характер, смекалка, противоречащие ее экранному персонажу. Никогда не поверю, что вздорная, истеричная Аксинья — О.Шорина — мелкая коммунальная стерва с крашеными (?!) волосами может выжить из дома героиню Ольги Волковой. Та сама выгонит кого угодно и за себя постоит. Зато охотно поверю, что молодая Волкова могла бы гениально сыграть именно Аксинью.

В стилистику картины точнее всех попадает Сергей Гамов — Анисим, пришедший в «Колечко золотое...» прямо из «Мифа о Леониде», — маленький человек, параноик и фальшивомонетчик, изъясняющийся корявым, бюрократическим языком, мучимый затейливым переплетением комплексов и сомнений. Если бы режиссер захотел взглянуть на его героя внимательнее, мог бы получиться пронзительный и интересный характер.

Актерские просчеты в «Колечке золотом...» тем более обидны, что ленфильмовская традиция постановок Чехова, представленная прежде всего картинами Иосифа Хейфица, славится филигранными актерскими работами. И опять вспоминается «Вишневый сад»:

Ф и р с. В прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили, и бывало...

Г а е в. Помолчи, Фирс.

Ф и р с. И бывало, сушеную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков. Денег было! И сушеная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая... Способ тогда знали...

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. А где же теперь этот способ?

Ф и р с. Забыли. Никто не помнит.

ПЕТР ВАЙЛЬ

Дядя Ваня, сцены из нью-йоркской жизни

Раньше я думал, что не может быть лучшего Чехова на экране, чем «Неоконченная пьеса для механического пианино» Никиты Михалкова. И, как всякий бездумный патриот, был уверен, что иностранцам браться за это нечего. Такое мнение особенно укрепил прославленный Питер Брук, в чьем «Вишневом саде» нет ничего, что бы не рассказала мне учительница в восьмом классе: то есть все предельно социологично. Такой Чехов всегда пришпилен к времени и месту, как бабочка в коллекции. При этом чтение его пьес не оставляет сомнений: из глубин этой вневременной и вселенской — универсальной — драматургии в конечном счете вышли не только Шоу и О'Нил, но и Ионеско, и Беккет. Теперь я знаю двоих, кто сумел это показать и доказать: Андре Грегори и Луи Маль.

Фильм «Ваня с 42-й стрит» — редкостно органичное соединение театра и кино. В течение нескольких лет в помещении пустующего театра «Нью-Амстердам» режиссер Андре Грегори репетировал «Дядю Ваню», что превратилось в некое культовое действо для нью-йоркской элиты. На каждую репетицию допускалось не более тридцати зрителей, мастерство оттачива-

«ВАНЯ С 42-Й СТРИТ» («VANYA 42 EME RUE»)
По пьесе А.Чехова «Дядя Ваня» и спектаклю «Ваня» в постановке Андре Грегори. Автор сценария Дэвид Мамет. Режиссер Луи Маль. Оператор Деклан Куин. Художник Эжен Ли. Композитор Джошуа Редман.

лось до совершенства, спектакль так и не вышел, но Луи Маль снял его на пленку.

Эксперимент по испытанию Чехова на универсальность предельно чист: нет костюмов, декораций, минимум мизансцен — почти сценическое чтение или то, что в опере называют «концертным исполнением». Впрочем, костюмы, мизансцены, декорации — это Нью-Йорк 90-х годов XX столетия. Сейчас «Нью-Амстердам» полностью переделывают, но я помню его былое декадентское величие: Эрмитаж, низведенный до барака. А ко времени затеи Грегори актерам пришлось перебраться со сцены в зал: там было меньше крыс. Остальное — соответствует. Безошибочно нью-йоркские — и актеры, собирающиеся в театр под звуки саксофона на начальных титрах.

Актеры идут по 42-й стрит. Эта улица сложной судьбы — как женщина в электричке Москва — Петушки. Вплоть до середины 80-х тут была мировая столица разврата: секс-шопы, порнокинотеатры, живые акты на сцене, бордели под фиговым листком массажных салонов. Не столь уж длинный квартал от Бродвея до Восьмой авеню кишел проститутками, сутенерами, наркоманами. По 42-й боязливо проезжали в такси туристы и провинциалы: путеводители не рекомендовали ходить тут пешком. Я водил сюда, как в музей, первых гостей перестроечной эпохи, убеждавшихся, что «Правда» времен застоя была права: Запад загнивает, а Нью-Йорк — город контрастов. Потом мир узнал про СПИД, и злачное великолепие 42-й стало распадаться, как обедневшая усадьба. Как водится, на лежачего (хотя тут уже никто не ложился) набросились власти, позакрывали сгоряча даже газетные киоски, и разврат распылился по городу мелкими дозами. На 42-й — заколоченные витрины, магазины сомнительной электроники с бойкими израильтянами, сносно говорящими по-русски, плакаты с эскизами переустройства улицы: вырубленный бардак превратится в вишневый сад. Туристы ходят безбоязненно и непонятно зачем, как по полю Ватерлоо.

В этих «декорациях» сходятся к «Нью-Амстердаму» актеры. Жует пирожок с картошкой плешивый, нос уточкой, Уоллес Шон — дядя Ваня. Заставляет оборачиваться всех прохожих мужчин медно-рыжая Джулиан Мур — Елена Андреевна. Потасканный красавец Ларри Пайн — доктор Астров — долго таращится вслед латиноамериканке в тавтологически коротких шортах и трясет головой. Под висящими клочьями бывших обоев Андре Грегори усаживает важную зрительницу, по виду из Индокитая. Фиби Брэнд в седых кудрях — няня Марина — протягивает Пайну бумажный стаканчик, предлагает налить чего-нибудь покрепче, тот отказывается, благодарит, задумывается, давно ли они знакомы. Та подсчитывает: уже одиннадцать лет. И тут понимаешь, что это уже Марина отвечает Астрову, это уже Чехов. И с этой секунды не проходит комок в горле. Хотел написать — до самого конца. До какого?

Я вышел из кинотеатра «Линкольн плаза» на Бродвей. Напротив освещались огромные панно Шагала за стеклами Метрополитен-оперы. Огромный босой негр с карибскими косичками спросил квотер. В афише под профилем Шостаковича сообщалось о предконцертной дискуссии с участием Татьяны Толстой и Соломона Волкова. Официанты отодвигали от дверей ресторана «О'Нил» алкаша с зажатым в руке мерзавчиком «Смирновской». Небритый славянин на углу плохо играл на саксофоне. Я пошел к площади Колумба, к станции метро, следуя совету Дюка Эллингтона — «садись в поезд А», что делаю ежедневно. Чехов продолжался, как только что наглядно объяснили мне Андре Грегори и Луи Маль. Разумеется, он был раньше, и всегда, только до этого надо додуматься.

Зал на трехчасовом сеансе «Вани с 42-й стрит» был заполнен окрестными пенсионерами: до пяти билеты для них за полцены. Аккуратные старички и старушки из этого респектабельного района (старушек почему-то куда больше — дольше живут?) оживленно щебетали, хихикали в местах про водку, но постепенно притихли, как-то уж совсем, так что я даже боялся обернуться. Да и отрываться от экрана не хотелось.

«Дядя Ваня» — самая таинственная и неуловимая из чеховских пьес. Нет в ней даже того внятного, хоть и многослойного, символа, который снабжает неким ключом к другим драмам: вишневого сада, чайки, нависающей над сестрами Москвы. Ни гульбы, ни спектакля, ни пожара. Есть выстрел, даже два, но оба мимо — Треплев-то не промахнулся. Из усадьбы Раневской если уезжают в финале — так уж все, кроме Фирса, опять-таки символ-подсказка. А здесь кто был вначале, тот и остается при своем.

«Дядя Ваня» воспринимается в цельности — как отчаянный гимн жизни, необходимости продолжения жизни как существования вида. В такой тупиковой формулировке — на самом деле и есть выход из любых коллизий. Если надо просто жить — то остальное (во имя чего? для кого? зачем?) приложится. Этот чеховский пафос безнадежного оптимизма слышен в страшноватой строке Бродского: «Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной...» Еще до четырехкратного «уехали» в финале, когда уже ясно, что все возвращается вспять, проис-

ходит важнейший обмен репликами между няней Мариной и Телегиным-Вафлей: «Давно уже я, грешница, лапши не ела». — «Да, давненько у нас лапши не готовили». Театр приходит и уходит, а лапша длинна и неизменна.

«Noodles», — со смаком произносит Джерри Майер — Вафля, вытягивая губы, словно над горячей лоханкой в китайской забегаловке. Рядом с розой, которую дядя Ваня принес Елене Андреевне, — неубранный после антракта стаканчик с надписью «I love New York». Няня похоже складывает руки под грудью и поджимает накрашенные губы. Зубы у всех великолепные. Водку пьют не морщась, даже Соня. С улицы слышны сигналы машин. Старушки в зале у меня за спиной сочувственно вздыхают. Чехов учел все.

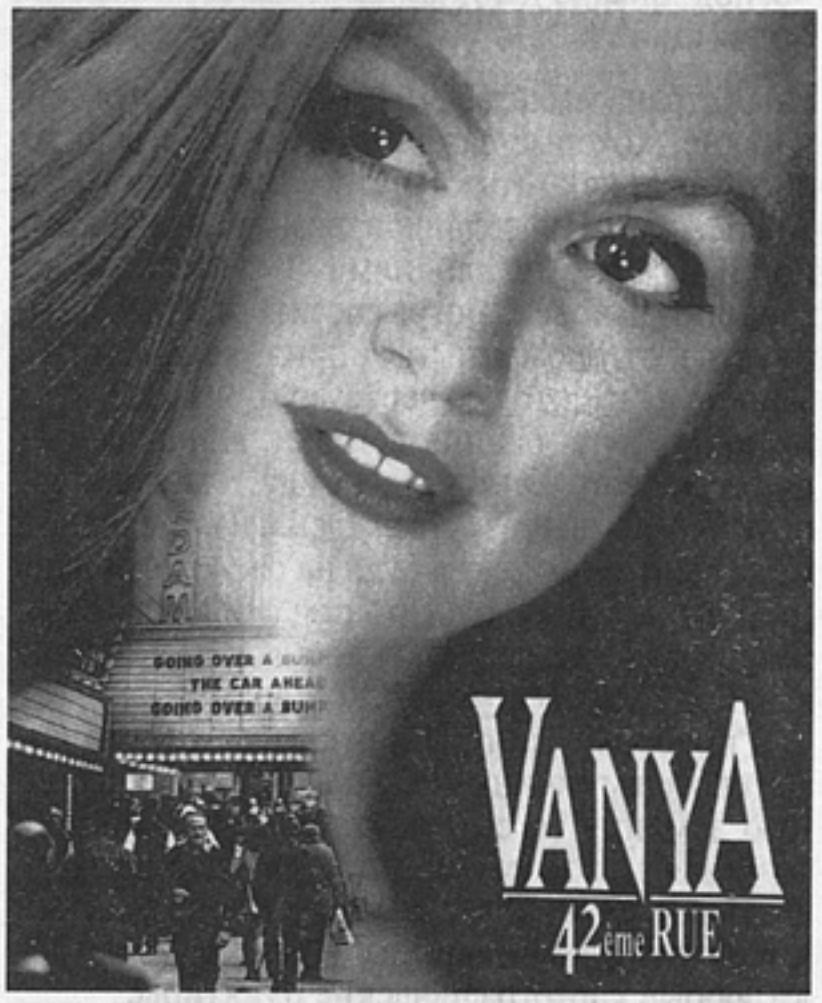
Блистательная игра актеров — это Андре Грегори. Но фильм — это все же Луи Маль. Хотя «кино» позволяет себе проявиться всего дважды по ходу пьесы. Елена Андреевна произносит монолог о скуке и любви, не разжимая губ, закадровым голосом. И еще — перед последним актом камера вдруг описывает панораму по покосившимся балкам театра «Нью-Амстердам», уходящим в никуда лестницам, разбитым стульям, рваным коврам, сваленным в кучу, голубым полицейским ограждениям. Но именно камера Маля — главный инструмент прочтения Чехова: она дает ракурс и крупный план. А это и есть личность.

С поразительным лаконизмом Маль показал то, на что не способен театр. В театре, как ни сворачивай программку в трубочку, мы видим всё вместе: ни один герой не выпадает из контекста. Даже на пустой сцене, даже без декораций остается сценическая рамка, в которую вписан персонаж. Все соотносится со всем, и в этом великий релятивизм театра: никто не бывает безусловно прав. Крупный план кино несет пафос оправдания. Этот эффект хорошо знаком по биографическому жанру в литературе. Мы долго валили на советскую власть вину за апологетические биографии, в которых Пушкину не позволяли хулиганить в лицее, хотя это принцип всеобщий: коль скоро ты пристально и любовно занимаешься предметом, то почти неизбежно теряешь чувство моральной соразмерности. Крупным планом прав каждый. И это великий релятивизм кино.

Этот прием виртуозно использует Луи Маль. У него хорош даже профессор Серебряков, который на крик Елены: «Скажи, что ты хочешь от меня?» так просто и честно отвечает: «Ничего», и так правдивы глаза и искажена мукой каждая морщинка Джорджа Гейнса, что подлинным страдающим героем оказывается он.

Малю очень нравится медноволосая красавица Джулиан Мур, и я никогда не то что не видел, но и представить себе не мог такой Елены Андреевны — ставшей едва ли не главной героиней фильма, и оспорить это невозможно. По крайней мере, пока смотришь картину.

Новая убедительная интерпретация достигается минималистскими средствами, и оттого «Ваня с 42-й стрит» — двойное открытие: такое кино и такой Чехов. Луи Маль такого Чехова не придумал, а обнаружил: он существует или, точнее, мы существуем в нем: в наших непраздничных днях, неисполненных мечтах, неслучившихся жизнях. Такого Чехова снимают



«Ваня с 42-й стрит»

Питер Богданович и Джим Джармуш. Вуди Аллен близок, но слишком искрометен и столичен — а тут глухая глубинка: Тамбовщина, Оклахома. Сюда чуть слышно доносится с 42-й саксофон, когда дядя Ваня говорит: «Прошлого нет, оно глупо израсходовано на пустяки, а настоящее ужасно по своей нелепости. Вот вам моя жизнь и моя любовь: куда мне их девать, что мне с ними делать?»

Соня пробует дать на это утешительный ответ в финале, слова ее о небе в алмазах и грядущем отдыхе чересчур возвышенны, но крупный план делает некрасивую и трогательную Брук Смит убедительной и правой.

На титрах снова пошел саксофон, потом стало слышно, как старушки в зале плачут, и зажегся свет.

ВАДИМ Ю. ЦАРЕВ

Ритуаленький цветочек

ЗИМНИЕ ЗАМЕТКИ О МИМОЛЕТНЫХ ВПЕЧАТЛЕНИЯХ

Велика Британия, а отступать — некуда. Позади Москва.

Иная страна масштабней своей карты, хотя есть и такие, которые затерялись на собственных просторах, как иголка в стогу сена. Вот земли Королевства Нидерландов, называемые Северной и Южной Голландиями. Тут вас, если вы хороший человек, могут свозить к польдерам, то есть к отгороженным от приливов низинам. Встаете на некоторую черту: до горизонта, куда ни глянь, луга, пашни, ветряки. Никаких следов Мирового Океана, а между тем ваши тапочки, оказывается, утверждены на природной береговой линии, и не будь на свете голландца (при его комоде), плясать вам сейчас веселый танец (кек-уок, вроде), уклоняясь от назойливых приколов североморской волны.

В подобные минуты и открывается, что как «дитя отец мужчины» (У.Уордсворт), так и родную землицу ее сын-обитатель, исторически созревая и поспевая, способен взбодрить до таких долгот и широт, которые в приближении к высотным человеческим отметкам перекроют любые картографические пунктиры.

С Соединенным Королевством Великобритании и Северной Ирландии похожий случай. Однако здесь победа над меркаторами и экваторами одержана не благодаря плотинам и насыпям, но в силу особых свойств местного умостроя, в силу пространственности и рельефности национальной души. «Внутренний ландшафт» британца придает дополнительное измерение островным пейзажам на всем протяжении от дувр̀ского мела до шотландских вересков. Конечно, это суммарное впечатление, созревает оно помимо всякой заданности, прихотливо и своевольно, как октябрьский эль.

Прихотливо и постепенно, потому что вначале, скатываясь по-суворовски с самолетного трапа на бетон лондонской Хитровки (одноименного аэропорта Хитроу), немного обижаешься за заранее вымечтанную державу. Странноватая Англия открывается воспаленному взору путешественника: немцы, опять немцы, немцы еще, янки-деловики, янки-рэмбовики, янки-пенсионеры вперемешку с японцами в обязательной фотосбруе со всякими перископами. Наконец, гордо и громко звучащие цветнокожие британско-подданные в роях чилдренов и домочилдренов. Простые честные лица аборигенного шерлокхолмовского образца в глаза не бросаются (что по большому лондонскому счету правильно: простыми честными лицами не стоит разбрасываться).

Очутившись на островах впервые, полезно хотя бы на день окунуться в легкое спиртосодержательное остолбенение. Прежде всего это сблизит с принимающей стороной, которая традиционно стойко поделит с гостем и прелести и тяготы подобного состояния. Сливаясь с лета с местным населением, с маху вникаешь в его обычаи и нравы. Умозрительный интерес сам собой преображается в душевное влечение — род поискового недуга. Ты не зеваешь по сторонам, а с настоящим рвением наезжаешь на достопримечательности: паб ли пресловутый уже перед тобой, или пока еще музей-библиотека.

В гулянии по пабам (как и в созвучных случаях) прерывайтесь на время и вовремя, чтобы чувствовать себя необъезженным скакунцом в токах незамутненного источника. Получилось — и вы меняете свои масть и стати на новые, улучшенной планировки, вы теперь иная tabula rasa и принадлежите миру путешествий, приключений, фантастики. Да, вы чистая доска — смотрите, как ловко и четко ложатся путевые заметы на ваши свежеошкуренные скрижали.

Под кайфом, близким к описанному, на вторые сутки по преодолению таможни Ее Величества, я открыл в себе и для себя Веселую Старую Англию. Событие состоялось в Кенсингтоне (это юго-запад центрального Лондона, по амбициям примерно соответственный московскому юго-западу, но амуницией безмерно превосходящий последний).

Стоял май, грело солнышко, свиристели и

выпрыгивали англоязычные воробьи (в Златоглавой и Первопрестольной они, кстати, почему-то затихли; не мельтешат и не звенят подковками, в отличие от аглицкой родни). Дрожали в теплом мареве вафельно-крекерные красоты стиля Регентства и других. Доцветали примулы. Неплохо было! А мимо шел таинственный незнакомец достойных лет, приличного вида, в темно-сером костюме с белой искрой и дымчатом жилете. В петлице красный цикламен. Чувствуете? Обратили внимание? Начертатель данных строк сразу обратил и почувствовал. Небось, из-за темного корпоративного инстинкта, ведь Автор как-никак офицер и джентльмен запаса (род войск — МСВ, состав командный). Но хоть от пейзажных от чудес и сразу легче дышится, не тотчас картина пишется: событиями проникаешься постепенно, с увеличением деталей и частностей в зеркале заднего обзора.

Он был воплощенной целесообразностью без цели, этот кенсингтонский фланер. Никуда не спеша, он существовал как бы вне времени, состильный и старым особнякам, и молодой платановой листве. Я наблюдал не прогулку, а обитание: в одежде (не с иголочки и без приколочек), в спокойном бессобытийном потоке, в котором все сродни всему, от улицы до пуговицы. Прохожий, как бы резвяся и играя, шествовал мерой всех окружающих и прилегающих вещей (существующих, поскольку они не существуют, несуществующих, поскольку они существуют). В видении на Кенсингтон-Палас-Гарденз приоткрылся особенный мир, где вещи дорого стоят, будучи больше, чем чье-то владение (сама улица Кенсингтон-Палас-Гарденз, кстати, частная собственность). Тут вещи не только нечто принадлежное, но и нечто надлежащее. Вещи — мост между внутренним и внешним ландшафтом, мост надежный, но все-таки разводной (вспомним гринуэевского рисовальщика). Такая вещественность заставляет считаться с собою и даже побаиваться себя, веселяся и ликуя, позволяя собой любоваться. Взаимоперетекание ландшафтов создает пространство не только направленное, но и наполненное, в котором определяются не по одним верховным целям, ярким звездам и теплым гнездам, но по подножным следам и приметам. Компас покажет, где север, но только чувство подскажет, где волчья яма. Кто бы ни были их предки, британцы — потомки Робин Гуда и продолжают вести чутьевую лесную жизнь. Они ходят тропинками поодиночке, вкладывая в последние шаги память о всех предыдущих. Пророк Иезекиил разрешает своему народу, возвратясь в землю обетованную, забыть о жизни и делах изгнания. У Р.Л.Стивенсона, странника по воображению и по жизни, доктор Джекил (Иезекиил) должен ответить за зверские побежки, совершенные в инобытии, в самоизгнанности под личиною мистера Хайда.

Прокладывать охотничьи тропы на осклизлых городских стогнах и возделанных полях — это раздражает наблюдателей (как сторонних, так и включенных). «Что есть англичанин?» — спрашивал Оскар Уайльд, лицо ирландской национальности. И сам отвечал: «Деревенский краснолицый сквайр, сломя голову скачущий за лисицей, — бесшабашный в погоне за несъедобной». «Бесшабашный за несъедобной»! Узнаете «целесообразность без цели»? Напудренного Уайльда краснолицый сквайр, допустим, раздражал. Но почему обязательно «сломя голову»? В охотничьем ухарстве осторожности не меньше удачливости, только это осторожность не логистическая, а артистическая. Я свидетель, как обычная домохозяйка выговаривала в телеинтервью своему окружному Эм Пи (парламентарию), что он давит избирателям на психику, подбирается с сантиментами вместо аргументов. Подданные Ее Величества вообще любят, чтобы их убеждали при помощи силлогизмов, но это потому, что художественной натуре британца формальная логика подспудно чужда: его «скелету в шкафу» недостает рассудка, как другим скелетам, бывает, не хватает кальция.

А на мой вкус, в дюжине гончих больше древней логики и вечно молодой жизни, чем в сотне уайльдовских парадоксов, что и показано совершенно правильно Тони Ричардсоном в «Томе Джонсе». «Недаром темною стезей я проходил пустыню мира...» Недаром лучший роман другого «сердитого молодого человека» А.Силлитоу — роман-пикареск, роман-странствие. Английская культура от Чосера до Лоуренса Аравийского — странническая культура. Сама Британская империя была побочным отходом страсти путешествовать и приключаться.

Путешественник и приключенец дорожит вещами, но не утепляет ими мировое пространство. Курная изба русского крепостного обогревалась печью вся до последнего таракана, британский камин, скорее, бивачный костер, чем домашний очаг, но дома-крепости — это именно крепости, на которые владетели уповают тем больше, чем дальше от них пребывают.

В «Зигфриде и Лимузене» Ж.Жироду у некой девушки платья, включая придворные, скроены так, что она в любой момент может, не раздеваясь, броситься в реку. Англичанин-мудрец, облегчая свой путь, одевается так, чтобы двинуть на край света, причем с первой же автобусной остановки.

Для чего, собственно, и построен знаменитый тоннель под Па-де-Кале через Дуврский пролив. Присутствуя на его открытии, не верил своим глазам, видя, что отнюдь не единичные особо важные британские особы (джентльмены — о леди ни полслова) попирают берег Альбиона башмаками, явно побывавшими в починке, а иные уверенно себя чувствуют в костюмах со странным лоском по швам. Привычка к самоограничению? Возможно, тем более что англичане, прямо называя эту привычку скупостью, признают ее широкую распространенность. Впрочем, только в дружественном шотландском народе. Интересно взглянуть под этим углом зрения на нелады в августейшей семье: наследный принц очень любит оттянуться в Шотландии, принцессу же Дайану газеты с гордостью представляют мотовкой.

Но дело не в шотландском синдроме, не в общебританском, так сказать, аскельтизме. В конце концов не все так просто со скаредностью, которая способна искренне восхищаться транжирством (неважно, действительным или мнимым). Дело не в привычке копить, а в привычке любить. Русский ребенок любит свою подушку в цветочках, свою куклу в лоскуточках, своего однорукого плюшевого Мишку. «Все равно его не брошу, потому что он хороший». Потом, конечно, все равно бросает, и к призывному возрасту уже никто ничего не любит. Британец сживается с вещами: со старым пиджаком, с бриаровой курительной трубкой, с расческой, наконец (а что, расческа — скрипка джентльмена). Вещи становятся друзьями, а друзей с размаху не бросишь ни в биде, ни в мусоропровод.

Любовь к вещам — основа любви к людям. Возьмите российских верховодов, единственной вещью, которой они налюбились досыта в порочно-беспорточном детстве, был родительский ремень. А теперь взгляните на их охрану. Если начальник росточком с платяной шкаф, то его телохранитель обязательно на антресоль выше: очевидно, что он предназначен к роли живого щита или тепловой мишени-отвлекухи.

Стратегическая идея нашенской службы безопасности чисто русская: авось у террористов на всех пуль не хватит. Bodyguard'ы королевской семьи не великороссы и не великорослы, они чем-то похожи на неприметного верткого крепыша, который одним ударом снес с катушек долговязого сэра Освальда Мосли (роммовский «Обыкновенный фашизм»). Королевские охранники спасают не кого-то вместо себя, но себя вместе с кем-то, здесь идея безопасности словно бы поднята до идеи общей судьбы. А что такое любовь, как не единство судеб.

Любовь вещественна и может быть расточительна: ей есть что зарыть в землю. У нищеты единственный талант, талант неблагодарности, поэтому и на вершинах власти нищета остается безлюбой и нищей. Как бы она ни зарывалась.

Плебейский макьявеллизм подсказывает, что добро наказуемо. В этой связи интересна повернутость инстинкта самосохранения у кремлевских временщиков. Они надеются на своих преторианцев, похоже, именно потому, что обрекают их на гладиаторство. Нет, господины хорошие, в России дворцовая гвардия меняет присягу первой.

Взаимоприязнь веществ и существ не сиротлива и не сироплива, она исключает забитость и слащавость. Она усмешлива, смешлива и насмешлива. Она деятельна. Ключевое проявление английской веселости - «практическая шутливость». «Practical joke» — шутка не столько словом, сколько делом. Деятельный юмор рождается из подтрунивания людей, вещей и зверей друг над другом. Такое подтрунивание далеко не всегда безобидно: сигары с петардами внутри, какашки из гипса, червяки из пластмассы, пластилиновый сыр — еще не самые грозные предметы его реквизита.

Св. Георгий — самый английский из небожителей. Не потому, что за Англию сражался, а потому, что показал себя настоящим практическим шутником. Вот известный исторический случай. Св. Георгий путешествует (так!) и встречает дракона с царь-девицей (законной драконовой пайкой, между прочим). Странник вступает со зверюшкой в словесный контакт, после чего дракон, отключив огнеметы, другое бортовое вооружение, ползет на веревке за царь-девицей в ее родимый город. Где нимбоносный воин и прокалывает глупую бедную бабочку на гусеничном ходу своей волшебной зубочисткой. Мораль сей практической шутки: пообщавшись — не перевоспитывайся, перевоспитавшись — не разоружайся, разоружившись — не давай благородным молодым леди водить тебя на веревочке.

Из судьбы горюче-сказочной рептилии следует, что св.Георгия вправе считать своим покровителем британские туристы и энтомологи, но ни в коем случае летный состав британского воздушного флота. На картине вероятного очевидца события П.Учелло, в Лондонской национальной галерее, на крыльях змия отчетливо определимы знаки Королевских ВС. Королевских! В практической шутливости Дух Святой побивает дух квасной: самые святые над

самым святым и подшучивают (уверен, в возражении великому М.М.Бахтину, что именно праведные чернецы, а не беспутная захрамовая чернь учредили карнавальное действо).

Практическая шутка не святоша и не скромница (что там ни развози о пуританском ханжестве). Она живет личным неповторимо-невозмутимым отношением к повседневности, которое В.Б.Шкловский назвал «остранением» (в слове тоже есть остранение — грамматически неправильное изъятие одного «н»). «Я так думаю или делаю, да устыдится тот, кто плохо об этом подумает». Место — Англия, королевский дворец. Время 1348 год, ближе к вечеру. Фуршет, пир горой, все уже ходят галсами. Одна из дам на что-то натыкается — чулок ползет, нога ушиблена. Ей больно, всем смешно. Словом, печально поглядеть на ихо подколение. Король Эдуард III (1312 — 1377) в бодрствующей смене: координированным мановением опускает подвязку дамы куда надо. Синяк закрыт, прорехи нету.

— Ваше величество, ручонками-то тренировенькими...

— Ничего, ничего — продолжаем отдыхать. Honny soit gui mal y pense[1].

Так творится история, так она и вытворяется. Сейчас у читателя на глазах родился девиз ордена Подвязки, главного и наипочтеннейшего в Соединенном Королевстве.

Действующих членов этого Ордена не более 24-х (помимо иностранцев). Мало? Практическая шутка вообще действует малыми силами, атакует не числом, а веслом (шучу. — *В.Ц.*). Она по своей природе тихий-спокойный вызов одиночки стайному нахальству, стайной глупости и стайному ротозейству. В ней, если дело не дошло до хулиганства, простору ровно столько, сколько нужно для разворота легкой фанаберии. Для бесшабашного — пусть! — перескока через общепринятость.

Та же кенсингтонская аленькая бутоньерка: цикламены пурпурово-красные смотрятся в петлице еще непривычней тюльпанов. Тем не менее цветок алеет на лацкане — и да поплохеет тот, кто это осудит. Какая может быть групповщина в личном вкусе? Цикламены цветут одиночно, а не кустами.

Кто вряд ли въедет в британскую потребность авторизовать свои потребности, так это новые русские. Им хочется наумыкать всего-всего для себя лично, но обязательно по общемодным каталогам, по стайному образцу. Они напирают на загранжизнь буфетною толпою, обдираясь об фирменные товары и услуги, подобно тому как горбуша косяками учухивается в речных порогах. Идут туда, незнамо куда, берут то, незнамо что. Чего бы это им ни стоило.

Русских эмигрантов доперестроечных засолов смело уподоблю летучему голландскому морячку в коконе, островная жизнь проходит сквозь них не запечатлеваясь, а оптически искажаясь. Соль аборигенного характера староссы усматривают в скаредности, которую личным исполнением доводят до гротеска.

Бедные-бедные скоробогачи из России! Они себя в Лондоне чувствуют рыбою, образно говоря, в шопе, выкатывают глаза (ищут ли чего, не могут ли разглядеть) и раззевают рты (то ли для проглота, то ли от удушья). В забурении первоначального накопления златоперая разновозрастная молодь плывет на дороговизну, возбуждаясь наоборотным вкусом. Вещи разбирают, как нехороших женщин: не столько по красоте, сколько по прибавочной стоимости. Чтобы накинуться и отодвинуться. В таких потребительских запросах гедонизм на последнем месте, основной инстинкт обволакивает керосиновая пленка какой-то странной мстительности. Может, дело во врожденной ненаетости? Вспоминаю своего университетского однокорытника. Девушки им сильно не интересовались, он, мечтатель и чудак, верил, что какая-то его все равно полюбит — и тогда он ее бррросит.

Богатеньких русскоязычных мальвин и буратин не встретишь на Чаринг-Кросс-Роад с ее кипсеками и антиквариатом. Опять же Кенсингтон-Хай-Стрит, здесь самые шикарные магазины, но не для наших соотечественников. В таких магазинах выбирают по вкусу, а не по пахучим меткам Диора или Версаче, самое лучшее не обязательно оказывается самым дорогим, а самое дорогое — самым лучшим. Купленное приобретает ценность в зависимости от того, кто купил. Тут поодаль от скоробогаческого собирательства не гоняются за чужеземными товарными знаками, но ищут вещи, достойные малой этикетки владельца: «Love My Label Like myself» (Джеймс Джойс). И да устыдится тот, кто плохо об этом подумает.

Смысл практической шутки в том, что ее не наблюдают, но в нее вовлекаются, поэтому она, с одной стороны, сценична, а с другой, довольно-таки часто кулачна. Культура, крепко настоянная на практической шутливости, не могла не создать таких взаимосвязанных развлечений, как театр и бокс. Кавалеры во времена Шекспира, занимая почетные места на подиу-

[1] «Да устыдится тот, кто плохо об этом подумает» (*фр.*) — девиз ордена Подвязки.

ме, были участниками театрального действа, исполняя в нем роль хора, похожего на античный. Поскольку вещественные подначки часто болезненно обидны и обидно болезненны, кулак в них то и дело оказывается «последним королевским доводом». Болельщицкие бесчинства на современных стадионах — это тоже проявление национального чувства юмора, так же, как и знаменитый «рэггинг», традиционное студенческое хулиганство (институт «тьюторов», наставников для того, по-моему, и существует, чтобы обучать новые поколения оксфордцев или кембриджцев безобразиям предыдущих поколений).

Театры в Великобритании прекрасны, причем и профессиональные, и любительские (например, Оксфордское университетское Драматическое общество, которое ставит Шекспира и другую классику уже 110 лет). У нас, в России, вещи — костюмы, декорации, реквизит — парии сцены. Не в том смысле, что они обязательно убоги (хотя это сплошь и рядом), а в том, что они прислужники действия. «Если ружье повешено на гвоздь в первом акте, то к третьему...» Антураж британского театра держится не только на обслуживании режиссерских задумочек, но и на взаимововлечении предметов. Там ружье может висеть не ради выстрела, а потому, что этого требует сценическая соборность. Вещи сами не обязательно работают, но они, как херувимы в «Гамлете», содействуют тем вещам, которые непосредственно действуют. Наши театры камерные и в том смысле, что возникают вблизи от мест расположения каталажек, поэтому перенимают тюремный аскетизм и населены призраками оперов. Сравним известную режиссерскую реплику: «Не верю!» и знаменитое следаковское: «Обратно врешь!»

Вещи — основа, скрепляющая так называемые «краски», какими актер рисует свой персонаж. Расползлась основа, ползут и краски, вот почему у нас не умеют играть характеры, потеряна верная тонировка театрального ремесла. Нельзя играть — приходится плясать. Все становится мюзиклом. Актер в цепях режиссуры, но он в них пляшет, балет вылетает на сцену под руку с рабством.

Культура очищает себя от рабских зависимостей не аскетизмом, а круговой порукой, когда люди и вещи взаимонеобходимы, равны друг другу и потому взаимосвободны. Это достигается благодаря этикетам и ритуалам — данностям, запредельным при российском образе жизни. В такой плотно и прочно обустроенной культуре, как британская, этикетность и ритуалитет не только не разрушаются, но, подобно дорогим винам, со временем становятся все более ценным достоянием. Ритуалы — это, можно сказать, сценаризованные действа, лишенные простых практических целей насыщения, обогащения и т.п. Назначение ритуалов — сберечь историю в ее привязке к вещественным знакам и символам. Ритуалы не исполняются частично, сии действа вполне осмысленны, когда совершаются без изъятий и до конца. В этом отношении они воплощают «целесообразность без цели» (то самое, что И.Кант называл «прекрасным»). Этикеты целенаправленны. Их общее назначение — защита личного достоинства постоянно и в каждый момент исполнения, поэтому общий дух этикета равнозначен его частностям.

Ритуалы предписывают, этикеты и предписывают, и запрещают. В обиходе они, конечно, переплетены-перевиты. Возьмем обеденный этикет. Вилки слева, ножи справа, рыбные вилка и нож снаружи — это ритуал. Порядок блюд тоже ритуален. Напротив, не подать вида, когда сосед слабеющей рукой льет вино мимо рюмки, и без шума принять меры, чтобы пострадал не ваш рукав, а все-таки соседский (раз уж так вышло), — это этикет.

Этикеты смягчают тяготы жизни, ритуалы придают ей дополнительную весомость, помогают прочувствовать значение поворотных событий. Какое осознанно счастливое и, соответственно, красивое лицо у молодой женщины в раззолоченной карете! На снимке из «Лайфа» улыбается Елизавета II в день коронации 6 февраля 1952 года.

Этикет наружно серьезен, ритуалитет подспудно шутлив и склонен к забавным сопоставлениям, что парадоксальным образом делает его еще торжественнее. Один из высших британских орденов, орден Бани, дает право на личное дворянство и называется так потому, что прежде посвящение в рыцари требовало обязательного омовения.

В ритуалах, как в старых картинах, сквозь поздний рисунок со временем проступает более ранняя живопись (это называется пентименто). «Краснокирпичные» университеты XIX — XX веков в Великобритании отличаются от Оксбриджа (Оксфордского университета XII века и Кембриджского университета, основанного в следующем столетии), как земля от неба, но бывают дни, когда они похожи. Это так называемые «scarlet days», то есть «алые дни» (по цвету некоторых докторских мантий). Преподаватели надевают «гауны» с капюшоном и шапочки. На академический шелк ложатся отсветы древней истории. Мантийное сословие по этим дням отделено от городских профанов, восстанавли-

вается старинная оппозиция между «gown and town»[2]. Дает себя знать кровное родство университета и монастыря. Обительный дух неистребим и сохраняем: главы некоторых колледжей Оксфорда зовутся ректорами, а ректор первоначально — это священник, которому приход выделил в прокорм десятину общинной земли; совет оксфордских преподавателей именуется Конгрегацией или Конвокацией — так же, как, например, совет духовных лиц графств Йорк или Кент. Отсюда и объяснение, почему женщины долгое время не учились и не преподавали в высших школах. Выпускников готовили в магистры, в наставники, а ими могли быть, по монастырским уставам, только мужчины. Аббатиссы женских монастырей не исповедовали и не наставляли, это было дело капелланов мужского пола. До сих пор в Оксфорде 29 мужских колледжей, 5 женских и 6 смешанных — обитель не «мир», у нее другие демографические свойства. Да, равенства нет. Но прав Г.К.Честертон: какое такое равенство должно быть между ключом и замком? В самой природе тоже сегрегация: лежбища морских котиков по одну сторону океанической бездны, а лесбища феминисток — по другую.

В Оксфорде отступления от равенства совершаются в пользу справедливости. Если учащиеся привилегированной Модлин-Колледж-Скул и обычной средней школы показывают одинаковые результаты, принимают последних.

Дух элитного образования гуманистичен. Еще в средние века, в пору знаменитых «сумм», созданных великими монахами энциклопедий, университеты заботились не о флюсоподобии, но о всесторонности своих питомцев. С 1833 года оксфордские англокатолики во главе с Д.Г.Ньюменом, будущим кардиналом, возрождали идею образования ради души, а не державной пользы. В Оксфорде кучу времени тратят на словесность, художества и прочие роскоши, а между тем олицетворители британского практицизма, премьер министры, в основном оксфордцы (семь в послевоенной десятке). Плохо, кстати, что Россия не знает Джона Генри Ньюмена, мудреца и большого стилиста. Наверное, это и из-за того, что не многим современным переводчикам он по плечу. Но Наталии Трауберг, по-моему, сам Бог велит им заняться...

Оксфорд не только оберегает свою высокую, но и опекает окружающую «низкую» культуру. Город вокруг университета рос в обеспечение университетских нужд, это типичный образец не университета в городе, но города в университете. Сейчас Оксфорд — центр графства Оксфордшир с солидной автомобилестроительной промышленностью, но до сих пор горожане иногда зовут себя «оксонианз» (от Oxonia — Оксфорд на университетской латыни).

Хотелось в Восточном Лондоне пообщаться с тамошними обитателями, но, кажется, носители истэндской субкультуры не выдержали натиска перемен. Единственный человек, косивший под кокни, встретился мне в Оксфорде. Он был инженером на заводе и спасал духовное наследие семейки Дулитл под влиянием университетских вечерних курсов по культурантропологии.

Плебейской культуре, между прочим, действительно нужна опека. Без прикрытия она не выдержит. Плебейский элемент очень нежный: чуть меньше в воздухе нужных миазмов — все, глаза закатываются, пальцы скребут горло, понеслось вымирание. Сказка Х.К.Андерсена «Принцесса на горошине» — неправильная сказка. Принцессы прекрасно отсыпаются и на пушечных ядрах. А с пастушками дело гораздо хуже, у них нервные клетки не восстанавливаются.

Вот вкратце вести с оксфордских полей. Ах, те зеленые поля. Ах, эти реки Оксфордшира. Здесь верховья Темзы: у Оксфорда перед Лондоном вечное право первой ночи.

Герцен в путешествии поднес ямщику шампанского, которое ямщик посолил, поперчил и смаху выкушал: «Славно огорчило, ваше благородие». Да уж, славно. Так всегда с воспоминаниями — их то солишь, то перчишь, а они огорчают и огорчают.

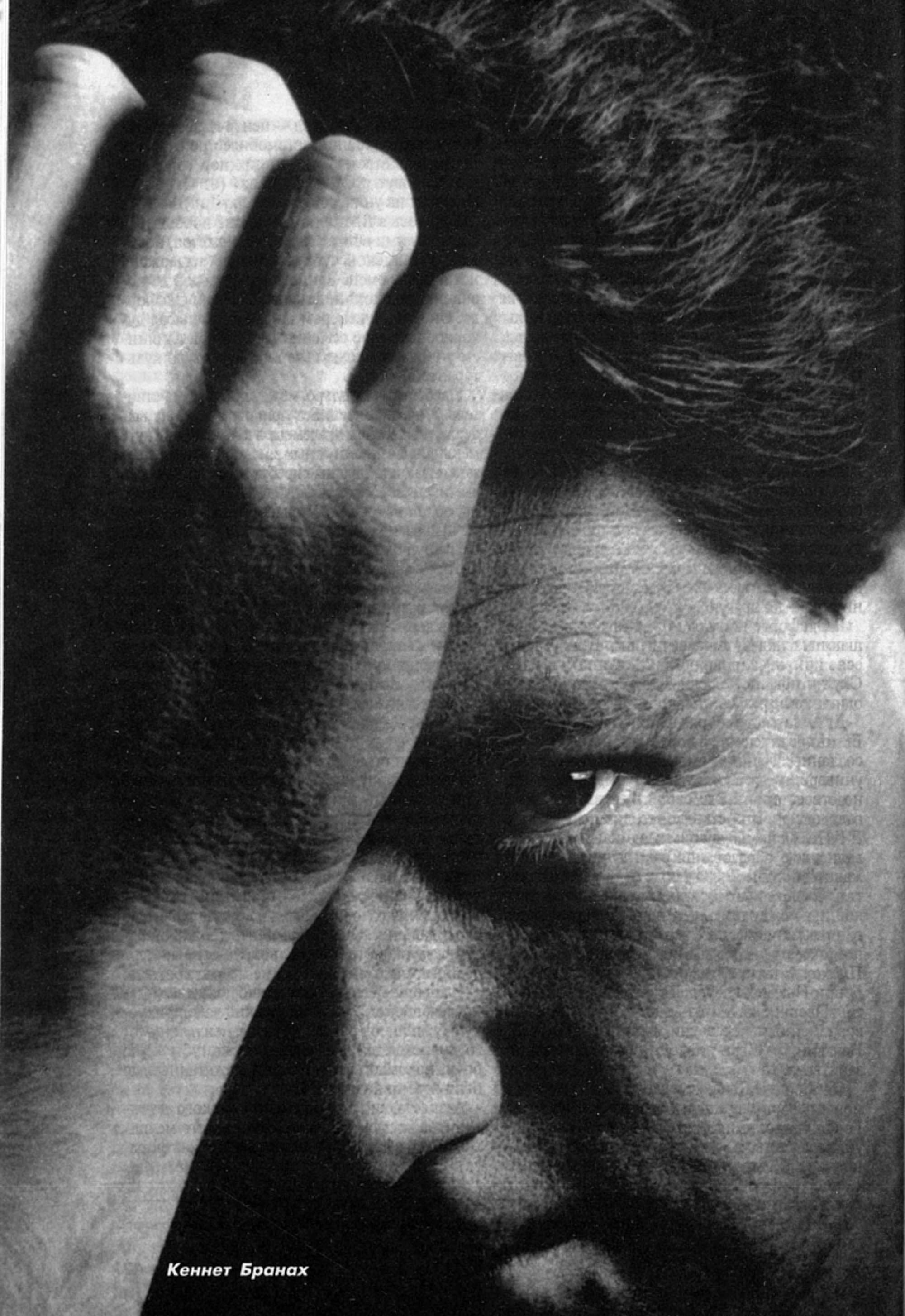
Почему пишу «здесь», когда всё снова «там»? Прав знатный луноходец, иные маленькие шаги человека выходят разлетистей больших шагов человечества. Цивилизованное человечество семимильно скачет по своим лужайкам, однако за их пределы не выскакивает. А ты чутошно пробежался по стриженой травке — и лети вниз головой, назад в другую жизнь на берег дальний. Опять ты в центре родимой безумноватой метрополии, вокруг верные дурдоминионы, генералитет вместо ритуалитета.

И хорошо, и ладно. Станем по привычке пить наш расписной, румяный русский чай вприкуску. Нужное под рукою: кипяток неизъяснимого происхождения и свои личные губы — до боли знакомые, до боли на все раскатанные, до боли ж и прикушенные.

А знаете ли, что у кенсингтонского джентльмена костюм был из «оксфордского меланжа»? И оксфордский, оксфордский, оксфордский галстук!

---

[2] Буквально — «мантия и город». В этой формуле — противопоставление университета-монастыря и остального мира.



Кеннет Бранах

ЭЛИСОН ЛАЙТ

Как важно быть посредственным

«Вот два изображенья: вот и вот», — как говорит Гамлет своей матушке. А что видите вы? Наверное, великолепного кумира женского сердца, грозного короля — с одной стороны, и круглолицего, полнощекого, простодушного парня, смутно напоминающего вашего соседа, — с другой. Если говорить о внешнем виде (по крайней мере), кажется странным, что Бранах был провозглашен «новым Оливье», имея так мало общего со старым. Оливье изобретал каждую роль заново, а больше всего ему подходила роль не знающего усталости конферансье Арчи Райса из фильма Джона Осборна[1]. А когда Бранах ставит спектакль, то не имеет никакого значения, видите ли вы то, что происходит за кулисами. Итак, Бранах — это мистер Посредственность, персонаж, ни разу не сыгранный Оливье, не правда ли?

По сравнению с Оливье Бранах вообще не театрален; он говорил, что не любит все эти вещи, которые принято считать сущностью драмы, — преувеличенность, искусственность, отстраненность, дистанцированность от зрителя. Снимая свой фильм по Шекспиру — «Много шума из ничего», — он не хотел, чтобы актеры декламировали текст нарочитыми сценическими голосами. С этим был связан выбор исполнителей — Бранах пригласил людей из мира кино и телевидения, которые никогда не имели никакого отношения к сцене. Доступность, ясность, отсутствие претензий — вот, по мнению Бранаха, самые важные вещи.

Конечно, в каждом поколении театральных актеров в Англии были свои реформаторы — начиная с Джералда Дюморье, благодаря апатичному «недоигрыванию» которого поздневикторианский театр казался таким напыщенным, и кончая самим Оливье, которого в 1935 году обвиняли в том, что его Ромео похож на мотоциклиста. Манера игры Оливье многим была обязана кино и Вест-Энду, где он играл до начала своей классической карьеры. И тем не менее то, что когда-то казалось в нем искренним и непосредственным, теперь может выглядеть вымученным и иногда даже нелепым.

Натурализм Бранаха — это тоже продукт своего времени. Если образ рубахи-парня и является главной составляющей его успеха, то своим появлением он во многом обязан смешению разных искусств и влиянием на сценическую традицию не только кино, но и — в особенности — телевидения, которое изменило представления о естественности. Бранах, как и большинство представителей его поколения, с самого начала совмещал сценическую карьеру с работой в телеспектаклях и телефильмах. Его популярность в Англии началась не с Генриха V, а с роли Гая Прингла в снятой Би би си телеверсии «Балканской трилогии» Оливии Мэннинг. Обладая весьма громким голосом и будучи способным играть в преувеличенной театральной манере, он с не меньшим успехом (и гораздо чаще) прибегает к более нюансированной речи и мимике, соотносимыми с кино. Его режиссура в большей степени строится на близких планах, чем на зрелищных, эпических возможностях, предоставляемых кинокамерой.

Складывается впечатление, что у Бранаха нет своего стиля или что его стиль весьма эклектичен. Поклонник Берта Ланкастера и Спенсера Треси в не меньшей степени, чем Майкла Редгрейва и Оливье, в своем образе располагающей анонимности он вызывает к жизни отголоски самых разных стилей. Его коренастый гримасничающий Генрих V, избивающий заговорщиков в самом начале действия, имеет некоторое сходство с «крутыми ребятами» фильмов 40-х годов, а также с геро-

---

L i g h t A. The Importance of Being Ordinary. — «Sight and Sound», 1993, September.

[1] «Комедиант» (1960), фильм Тони Ричардсона по пьесе Джона Осборна. — *Прим. ред.*

ями полицейских сериалов. «Враг народа» («Public Enemy»), пьеса, которую он написал, чтобы запустить свою Renaissance Theatre Company, получила свое название по фильму Кэгни и представляла собой притчу о жителе Белфаста Уолтере Митти (которого играл Бранах), сошедшем с ума на почве кино и постоянно игравшем гангстера в жизни.

Именно в качестве жизнерадостного — кое-кто сказал бы бездумного — компилятора Бранах так раздражает своих критиков и восхищает своих поклонников. Дитя своего времени, он находит американскую поп-культуру — особенно в таком виде, в каком она предстает на телеэкране, — не менее близкой и притягательной, чем английская; он не противопоставляет Голливуд Шекспиру, считая и то и другое классикой. После «Генриха V» Бранах обращается к Хичкоку и снимает «Дважды мертвого» («Dead Again»), причем явно относится к мэтру фильма ужасов как к не менее значимой фигуре, чем король мирового театра. Этот фильм, нарочитое попурри в стилистике «черного юмора» с изобилием киноманских цитат, позволил Бранаху воплотиться в новых ролях: мелодраматического — и потому чуждого ему — Энтона Уолбрука и лос-анджелесского частного детектива 40-х годов.

Всеобщее мнение, гласящее, что Бранах «занимается популяризаторством» и «приукрашиванием жизни», основано как раз на этих колебаниях между высоким и низким. Причем его интерпретации как одного, так и другого выглядят обычно несколько старомодными. Он верит в «искусство» (более всего в этом смысле на него повлиял школьный учитель литературы) и в духовное развитие, инспирируемое «великими традициями» литературы. Он не устает распространяться — как многие самоучки, не кончавшие университетов и киношкол, и как старшее поколение студентов из рабочей среды — о необходимости личного прочтения Шекспира и другой классики. Что и составляет тот самый вид гуманизма, основанный на универсализации сострадания и желании увидеть в викторианцах «таких же людей, как мы с вами», который интеллектуалы левой ориентации отвергают и считают заведомо реакционным.

Новая королевская чета

Впрочем, гуманизм демократичен и привлекателен для общества — он подразумевает, что получить образование или снять фильм может каждый. В отличие от других «популяризаторов» Шекспира (включая самого Оливье[2]), Бранах отождествляет себя с аудиторией, что подразумевает отсутствие у него какой-либо культурной привилегированности. В своем обращении с высокой культурой он скорее экуменист, чем проповедник. Его точка зрения, ярко выраженная в автобиографии «Начало» («Beginning»), состоит в том, что культура сама по себе ординарна: она не принадлежит никому, не говоря уже об образованном классе или интеллектуалах. Он объясняет эту свою позицию тем, что вырос среди белфастских рабочих и всегда считал образцом своих родителей, чье школьное образование было, мягко говоря, незаконченным. Бранах использовал в «Генрихе V» отрывки из более ранних исторических пьес, так как полагал, что аудитории

«Генрих V»

[2] Речь идет о фильмах Л.Оливье — шекспировских экранизациях «Генрих V» (1944, и соавтор сценария), «Гамлет» (1948), «Ричард III» (1955, и автор сценария), в которых он был и исполнителем главных ролей.

неизвестна предыстория героев. И когда высоколобые критики вроде Колина Маккейба обвиняли его в незнании истории, они просто не понимали, в чем тут дело.

«Левых» старшего поколения Бранах более всего раздражает тем, что, сметая культурные барьеры, он совершенно не оппозиционен. Он поднял руку на признанные авторитеты, не будучи антиавторитарным; к примеру, он ушел из Королевского шекспировского театра не для того, чтобы заняться авангардным или «альтернативным» кино, а чтобы основать свою собственную «традиционалистскую» компанию. Он с уважением, если не с почтением, относится к старым культурным нормам. Его «Генрих V» был своеобразной редакцией фильма Оливье, но никак не попыткой свергнуть предшественника с заслуженного пьедестала. Его римейки — это не установление нового канона, а просто версии, в которых с радостью принимается мантия культурных ценностей без сомнений в их актуальности.

Для представителя среднего класса, воспитанного в пуританских традициях, которые подразумевают, что все серьезное в культуре должно быть пессимистичным, Бранах банален. Но среда значит очень многое. Человеку, который никогда не был в театре, Бранах покажется в высшей степени серьезным просто из-за того, что он вообще берется за такие вещи. То, что покажется вульгарностью и посредственностью (эти обвинения чаще всего встречаются в репертуаре хулителей Бранаха) человеку книжному или киноману, для кого-то может оказаться окном в высокую культуру.

Гуманизм Бранаха в сочетании с его предприимчивостью в том, что касается финансирования, вполне уживается с агрессивным международным капиталом и ностальгией по значительным, с точки зрения культуры, но в то же время утешительным, с точки зрения социальной направленности, произведениям. Частично это связано с воскрешением тени Оливье. Бранаха, кажется, вполне удовлетворяет роль посла английского кино и то, что за его спиной стоит принц Чарлз, а рядом — Эмма Томпсон (эдакая новая «королевская чета»); его с распростертыми объятиями приняли в ряды сильных мира сего.

Но почему он так нравится двадцати-тридцатилетним и даже тинейджерам? Ведь и ностальгия по Оливье, и левая ориентация определенного толка свойственны в основном людям среднего возраста. Если Бранаха не с большим основанием можно назвать представителем народа, чем предпринимателем-тэтчеристом (хотя в его образе в какой-то степени присутствует и то, и другое), что же делает его новым символом? Не отсутствие ли отличительных черт, о котором мы говорили вначале, и не совмещение ли в своем образе множества теней прошлого? Если его привлекательность вызвана размыванием культурных различий, не открывает ли она новые территории для молодых белых представителей английского среднего класса? Территории, которые могут стать и убежищем, и путем куда-то еще. Или и тем, и другим.

«Дважды мертвый»

Британцы — и прежде всего собственно англичане — далеко не в первый раз встречаются со «среднеинтеллектуальной» посредственностью. Взять хотя бы популярный между двумя мировыми войнами образ маленького человека, пробивающего себе дорогу в жизни (Роберт Донат в роли мистера Чипса[3]?), или порядочного и никогда не унывающего молодого человека 40-х или 50-х (Джон Миллс или Ричард Аттенборо[4]?). Но, как и в случае с послевоенными бунтарями, ищущими свое место в мирной жизни, создатели этого образа придавали

[3] «Прощайте, мистер Чипс» (1939, режиссер Сэм Вуд). — *Прим. ред.*

[4] Джон Миллс и Ричард Аттенборо (ныне известный режиссер) прославились в ролях средних англичан, «крепышей из простонародья». — *Прим. ред.*

большое значение среде, происхождению — с тем, чтобы придать своим героям типичность.

Тем временем Кеннет Бранах отличается прохладным отношением к личному началу. Оно у него, похоже, не связано с национальной, социальной или половой идентификацией. Забавно, что у «рупора английского кино» довольно

«Много шума из ничего». Кеннет Бранах и Эмма Томпсон

слабо развито национальное чувство (и уж конечно, оно ничего общего не имеет с тем, что насаждалось Тэтчер). В то время как Генрих Лоренса Оливье был националистической реакцией на «американизацию» английской культуры (не менее чем утешением, столь необходимым людям в военное время), низкобюджетная версия Бранаха не отличается патриотическим накалом. Грязное поле под Шеппертоном вызывало в памяти скорее окопы первой мировой, чем дух того дня, когда союзные войска высадились в Нормандии. Там, где Оливье был решителен и спокоен, Бранах играл смятенного короля, довольно часто напоминающего принца Гамлета. Французы у Оливье были изнеженны и женственны; Бранах сделал все наоборот, желая, чтобы враги выглядели величественно. Возможно, это было неверно с исторической точки зрения, но Бранах явно стремился сгладить незамысловатую «английскость» патриотического пафоса Оливье.

Вероятно, то, что Бранах вырос в Ирландии, заставило его сделать акцент на происхождении Генриха (он сделал короля валлийцем, что было совершенно проигнорировано Оливье), но «ирландскость» тоже не стала его определяющим качеством — так же, как и то, что он был выходцем из рабочего класса. В отличие от новой волны актеров-пролетариев 60-х — Альберта Финни, Тома Кортни, — Бранаха определяет не акцент, а его отсутствие. Хотя он и называет себя «толстозадым и толстомордым ирландцем», при чтении автобиографии становится заметно, что больше всего его волнует природа его пола.

Из Ольстера в Рединг

В то время как Оливье настаивал на том, что он может быть женственным или мужественным, но только не средним, энергичная нейтральность, похоже, составляет часть присущего Бранаху образа мальчика. При необходимости он может стать «мужиком», и в его фильмах хватает «мужественности», но мне запомнились и его робкие замечания в прочитанной в Королевской академии драматического искусства лекции относительно туши для ресниц и трико. Женившись на феминистке, он проявил себя как «новый мужчина», но при этом остался достаточно старомодным, чтобы вообще вступить в брак. Впрочем, если Кен и Эмма [Томпсон] и выглядят сенсационно обычными, их бесцветность — в какой-то степени защита от женоненавистничества. Эротическая мощь более блистательных пар — Лоренс Оливье и Вивьен Ли, Ричард Бартон и Лиз Тейлор — обычно держалась на истеричности женской половины. И даже Томпсон приходилось не раз представать перед публикой либо невротичкой, либо пожирательницей мужчин. Хотя мысль о Клеопатре и Антонии в исполнении Томпсон и Бранаха заставляет содрогнуться: Шекспир и безопасный секс?

Возможно, популярности Бранаха способствует воплощение в его образе ощущения пустоты в сердце Англии. Среди критических замечаний в адрес его третьего фильма «Друзья Питера» («Peter's Friends») было то, что, в отличие от послужившей источником саги 30-х годов «Великий холод» («The Big Chill»), у героев, группы учеников колледжа, почти нет

прошлого, которое можно было бы исследовать. Ничего общего — ни в культурном, ни в политическом, ни в социальном отношении. Но дело не в том, что Бранаху было необходимо почувствовать себя старше. Дело в том, что это отсутствие основного повествования, сюжета — также выраженное Бранахом общее ощущение. Те, кто, как он, родился в 1960-м, часто не знают, что такое демонстрации и сидячие забастовки против расовой дискриминации или даже что такое дружба однокашников, но именно это и дает им преимущество, отличая от некоторых из их критиков.

То, что теоретики культуры называют «постмодернистскими изменениями» в отношении к культуре и к ее созданию, не ограничивается пределами столицы. Они оказывают влияние и на жизнь сельских графств и пригородов, они заметны не только в центре английской культуры, но и на ее окраинах. И если Бранах обращается к средней Англии, возможно, именно отказ от корней, от аутентичности и самоидентификации привлекает к нему зрителя. В то время как другие белые британцы, особенно мужчины, изображали долгое путешествие из старого общества в теперешнее как рассеяние, изгнание, сопровождаемое тоской по родине (можно вспомнить недавние фильмы Теренса Дэвиса), перемещение Бранаха из Ольстера в Рединг явно нуждается в другом объяснении. В «Начале» определен иной подход к понятиям социальной мобильности и класса, который не соотносится с картами привычной территории одиночества и отчуждения. Можно ли считать это ошибкой Бранаха, или он говорит от имени части своего поколения, которое не испытывает ни ностальгии, ни гнева?

Природа популярности Бранаха допускает разные толкования. Она может говорить о том, что белые представители английского среднего класса стремятся освободиться от прежних форм самоидентификации. Она может напомнить нам, что Англия среднего класса как театр — в своих деревнях, пригородах и «спальных городках», как, впрочем, и в столице, — всегда отличалась мобильностью, крайним разнообразием, гетерогенностью истории и культуры и что все ее социальные группы, такие как рединг ские ирландцы, например, требуют к себе внимания. С другой стороны, она может ассоциироваться, наоборот, с консерватизмом, который отказывается от подобной интерпретации сущности Англии в пользу вежливой, руководствующейся принципом «каждому по способностям» благопристойности и легкодоступной бесклассовости в пользу того, что Стюарт Холл назвал «маломощным мотором» политики Мейджора. Вопрос также заключается в том, насколько далеко эти два извечных полюса мышления — консер-

«Легенда о Франкенштейне». Кеннет Бранах и Роберт Де Ниро

ватизм и радикализм, высокая культура и культура популярная — могут увести нас в попытках дифференциации понимания новых форм культурной самобытности.

Если говорить о феномене Кеннета Бранаха, то его последнее творение, фильм «Много шума из ничего»[5], не предвещает ничего хорошего. «Труппа», составленная из актеров, живущих по разные стороны Атлантики и весело щебечущих с разными акцентами, — Дензил Вашингтон, только что сыгравший негритянского общественного деятеля Малколма Экса, соседствует тут с Ричардом Брайерсом, более всего

[5] После «Много шума из ничего» Кеннет Бранах уже снял фильм «Франкенштейн Мэри Шелли» (1994, в российском прокате — «Легенда о Франкенштейне»), о котором см.: «Искусство кино», 1995, № 2. — *Прим. ред.*

известным по английским телепостановкам, — эта пестрая компания старых друзей и незнакомцев демонстрирует нам, что такое постмодернистский Шекспир без слез. Действие перенесено из урбанизированной Мессины на просторы Тосканы — страны кьянти (как невинно назвала ее Энн Бартон в «New York Review of Books»), которая воплощает обычные представления о мгновенно узнаваемой, туристической Италии. Никак не обозначив время (костюмы наводят на смутные воспоминания о XVIII столетии), Бранах подтвердил свою дистанцированность от Шекспира как источника национального мифотворчества. Вместо этого нам показывают Шекспира как утопическую страну вечного настоящего или как «Европу». Когда Бранах сказал в интервью журналу «American Film»: «Я хочу, чтобы люди почувствовали, что «Генрих V» принадлежит тому же миру, что и «Бэтмен» — что это тоже 1989 год», — он по крайней мере непосредственно говорил о настоящем. «Много шума из ничего» принадлежит своему времени только благодаря тому, что скрупулезно избегает каких-либо непосредственных исторических отсылок и тематических акцентов.

Всеобщая возня

В трактовке Бранаха «Много шума из ничего» — настоящий роман, а вовсе не комедия. Юмор, как писал Фрейд, проистекает из разрядки напряжения — напряжения, которое является результатом социального дискомфорта. Но, отказавшись от каких бы то ни было признаков дифференцированного, исторического общества, Бранах добивается постоянного жизнерадостного настроения (чего никогда не бывает у Шекспира). Основной мотив воспоминаний о съемках — то, как много удовольствия они всем доставляли. Придуманный Бранахом «хороший мир» напоминает один большой дом, большую семью, в которую также входят люди из прошлого. Фильм начинается и заканчивается сценами всеобщей возни, наивность которых невинна и в то же время ввергает зрителя в смущение. Решение снимать фильм на открытом воздухе (что позволило включить в него многочисленных развеселых слуг и прачек) оказало на него решающее влияние, и в нем совсем не ощущается той замкнутой, авторитарной патриархиальности, которая стала причиной всей этой суматохи по поводу девственности и дала пьесе название.

Собрать вокруг себя семью друзей — этих «немногих счастливчиков» — и временно пренебречь всяческими различиями — это не то же самое, что устроить коллективное представление, которое может создать ансамбль из группы незнакомых друг другу людей. И хотя все эти остроты были, вне всякого сомнения, ужасно смешны там, на вилле Моны Лизы, пишущая эти строки чувствовала себя лишней на этом празднике жизни. И она почти не покривит душой ради пущей саркастичности, если скажет, что воспоминания о просмотре «Много шума из ничего» напоминают участие в изнурительном семейном праздновании Рождества, когда можно убедить себя, что тебе весело, только если ешь до отвала, а музыка играет достаточно громко.

Не подорвется ли Бранах на своей потешной петарде? Желание возродить утраченное еще в Белфасте «чувство семьи», которое, как он сам говорил, вдохновило его на создание Renaissance Theatre Company, может оказаться слишком консервативным. Как известно, семья — это такое место, где тепло, любовь и взаимопомощь основаны на сглаживании различий ее членов, а не на их признании. И обычно кто-то отвечает за это. Психотерапевт сказал бы, что Кеннету Бранаху пора уйти из дома. Пора перестать ублажать своих родителей (которых он так упорно пытался взять с собой), даже если это означает позволить себе такую дерзость, как разговоры о религии, сексе и политике за обеденным столом. Нельзя же всю жизнь говорить о пирогах с вареньем.

Перевод с английского
Дмитрия Шабельникова

Статьей известного кинокритика Андрея Плахова об академизме в век постмодернизма мы открываем новую рубрику в нашем журнале, призванную воссоздать общую картину стилевых поисков кинематографа, столетие которого мы отмечаем в этом году.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Реинкарнация маленького Будды и Большого стиля

Несколько кинопремьер последнего времени по-новому предлагают взглянуть на старую проблему Большого стиля[1].

Еще недавно казалось очевидным: Большой стиль приказал долго жить вместе с ценностями классического гуманизма и такими его мастодонтами, как Висконти. С другой стороны, Большой стиль в культуре XX века остался связан с атрибутикой сильно идеологизированных, прямо скажем, тоталитарных обществ.

Поскольку ностальгия есть тотальное чувство, она охватила и явления, в свое время почитавшиеся авангардными. Употребив мысленные кавычки, можно сказать, что Большой стиль Антониони, Трюффо, Годара и, наконец, Фасбиндера как-то примирил культуру, контркультуру, коммерцию, идеологию, авторское начало. Но усилий гениев оказалось недостаточно, и связь времен распалась. Наступила постэпоха конвейерного мифопроизводства.

В этой эпохе различимы контуры постГолливуда и европейского постгодаровского кино. Последнее явно загнивает, и сколь ни пикантен пряный запах этого гниения (например, у Альмодовара в его последнем фильме «Кика»), но факт остается фактом. Однако и постГолливуд, собравший воедино черты американской мифологии, поп-арта и соцреализма, — колосс на глиняных ногах, которые грозят надломиться.

И если он все же довольно прочно держится — то, как ни странно, благодаря той самой прививке, которую мы склонны называть «соцреалистической», но которая по сути есть ответвление Великой Американской Мечты с созревшими на ней поздними плодами политкорректности. Чем иначе объяснить патетическое звучание «Филадельфии» Джонатана Демме? Производственно-юридическая драма (классический американский вариант — «Двенадцать разгневанных мужчин», советский образец — «Премия, или Заседание парткома») вырастает в величественную ораторию, утверждающую права человека и сексуальных, расовых меньшинств.

Иначе зачем понадобилось бы Спилбергу, делая «Список Шиндлера», искать противовес американскому прагматическому пониманию добра и зла в славянском иррационализме и романтизме? (Отсюда — отмеченные экспертами реминисценции «польской школы».)

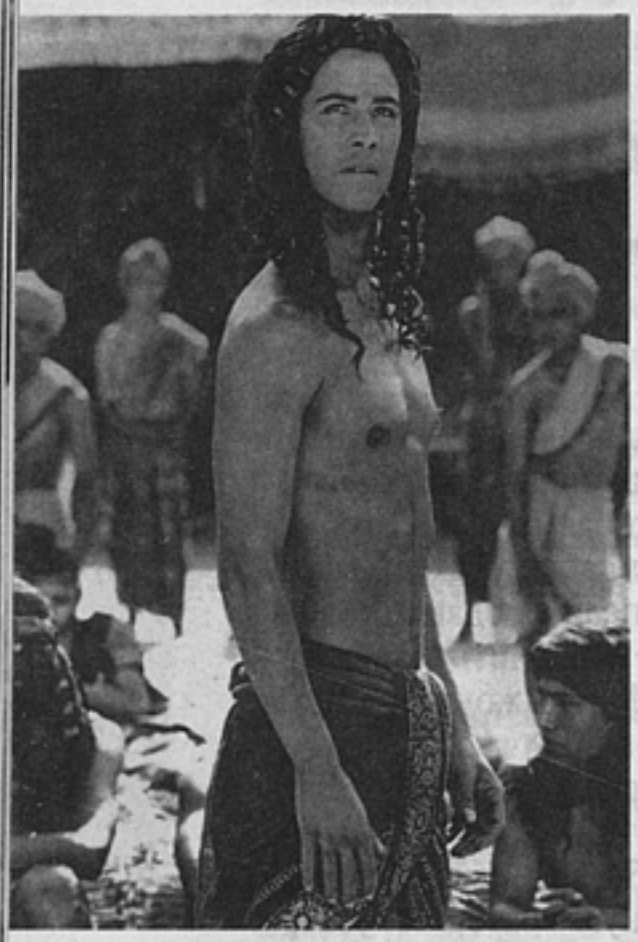
Между тем в постмодернистском тумане все ярче вырисовывается новый силуэт. После англоязычного (включая Британию, Ирландию, Австралию и Канаду) на первый план сегодня выходит синоязычное кино. Оно представлено в трех ипостасях: классический эпос континентального Китая, притчево-медитативный кинематограф Тайваня, жанровое кино Гонконга.

По крайней мере первые два испытали явное влияние советской киноклассики — от Эйзенштейна до Донского. Однако даже уроки

[1] «Научно» определять это понятие не стану. Кому оно ничего не говорит или говорит слишком много, призываю счесть этот текст безответственной фантазией.

позднего сталинского монументализма были творчески переработаны и не пошли ученикам во вред. Ученики — Чен Кайге, Чжан Имоу, Тьян Чжуанчжуан и еще несколько авторов «пятого поколения» континентальных кинематографистов и их сверстники с Тайваня (мировую славу приобрел Хоу Сяосьен). На смену пятому поколению уже приходит шестое — хотя и тронутое печатью отчуждения и пессимизма, но прочно впитавшее традицию Большого стиля — прежде чем начать ее разрушать.

В этом отличие китайской «новой волны» и китайской «чернухи» от наших отечественных аналогов. Как только на шестой части мира отменили цензуру, пошел откровенный «расчет с прошлым», а вслед за тем — фамильярно-иронические с ним игры, привлекающие молодую режиссуру. Лучший фильм этого направления — «Прорва» — так и остался сигналом возможной реинкарнации Большого стиля. Но только сигналом, который всерьез никто не поддержал.



«Маленький Будда», режиссер Б. Бертолуччи

Такова ирония Истории. Отблески советского Большого стиля можно скорее встретить у зарубежных последователей и идеологических конкурентов, нежели там, где он зародился и произрос. Не только советское, но и все социалистическое кино Восточной Европы кануло в Лету, не оставив на этой выжженной земле ничего, кроме смутных воспоминаний.

Воспоминания о «прекрасной эпохе» куда более живучи в британской культуре. А главное, они более натуральны и человечны. Ведь там империя распалась хоть и с треском, но без перелома хребта, к тому же — распалась вовремя. Уже в начале 70-х, на спаде движения «молодых рассерженных» и на новом витке консерватизма, появились фильмы Джозефа Лоузи («Посредник») и Алана Бриджеса («Человек по найму») с пленительными интерьерами, пейзажами, костюмами и характерами викторианской Англии. Изобразительное богатство и культурная стильность (советский аналог — ранний Никита Михалков) должны были пробуждать чувства из разряда прустианских. Лоузи, как и Висконти, собирался экранизировать «В поисках утраченного времени», но не хватило пороху, а Фолькер Шлёндорф, сняв «Любовь Свана», намеренно упростил задачу. После того как не стало ни Висконти (1976), ни Лоузи (1984), единственным наследником этой традиции остался Джеймс Айвори. Он, американец по рождению и образованию, принял эстафету из рук классиков европейского кино, в том числе Дэвида Лина, завершившего свой творческий путь в том же 1984 году колониальным романом «Поездка в Индию».

Этот кинороман, поставленный по книге Э.М.Форстера, стал наиболее полноценным воплощением колониального Большого стиля на экране. Так считалось до тех пор, пока не появился «Ховардз Энд» Айвори (1992) — еще одна экранизация того же писателя. Наконец совсем недавно Айвори повторил успех, сняв в том же ключе и с теми же актерами (Эмма Томпсон, Энтони Хопкинс) картину «На склоне дня». Оба фильма являют собой показательные образцы неоакадемизма. И тот, и другой романно психологичны по своей структуре и описывают судьбы персонажей на протяжении целой исторической эпохи. Время здесь не фон, но и не содержание, а форма, интерьер, ритуал. Последние фильмы Айвори — это истории домов: имения Ховардз Энд и имения Дарлингтон-Холл. Жизнь обитающих в этих домах людей важна и наполнена драматизмом. Однако сильнее и глубже выражают течение времени судьбы самих зданий, выстроенных на века в имперском стиле британского ампира.

Когда Ален Рене снял «В прошлом году в Мариенбаде», он предложил чисто модернистское разрешение конфликтов «человек и время», «человек и пространство». Безликие человеческие тени затерялись в анфиладах и лабиринтах дворца, но сохранили смутное воспоминание о прошлой жизни. Когда Айвори тридцать лет спустя делает «На склоне дня», он превращает в тени-химеры только хозяев имения, занятых политическими интригами и способствующих глобальным катастрофам XX века. При кажущейся серьезности их роли они — марионетки, и их существование эфемерно. Истинными хозяевами Дарлингтон-Холла остаются на протяжении десятилетий пара слуг, организующих ритуальный микрокосм этого дома, который стал их судьбой, их любовью, их подвигом по преодолению внешнего и внутреннего хаоса, абсурда бытия. Элегантный дизайн и меланхоличная атмосфера фильма, ве-

ликолепная игра актеров Томпсон и Хопкинса, делающая их героев одной из самых прекрасных в истории кино любовных пар, показанных без единого прикосновения или поцелуя, — все это накрепко связывает Айвори с классической европейской традицией.

Это правда, но не вся. Академизм Айвори расцвел в эпоху постмодернизма, мультикультурализма, и это не могло не наложить своего отпечатка. Характерно уже то, что режиссер почти всегда ощущает себя на грани разных культур, делит свое творчество на периоды — индийский, британский, американский и начинающийся сейчас французский. Он экранизировал «Европейцев» и «Бостонцев» Генри Джеймса, всю жизнь сотрудничал с Измаилом Мерхантом, продюсером индийского происхождения, а «На склоне дня» поставил по роману японца Казуо Ишигуры, придавшего своему «взгляду на Англию» философическую отстраненность, а герою Хопкинса — неожиданный отблеск самурайского фанатизма. Сейчас Айвори приступает к работе над французской трилогией, первой частью которой будет фильм «Джефферсон в Париже» (исторический сюжет из жизни американского президента, ставшего свидетелем первых симптомов Французской революции)[2].

Не менее показательно другое. Британский Большой постколониальный стиль (Айвори как его главный представитель удостоен высших монархических титулов) легко допускает отклонения в сторону, где и не пахнет консерватизмом. На основе рассказа того же Форстера Айвори снял фильм «Мориц» (1987) — историю дружбы двух однокашников аристократического колледжа, которая для одного из них перерастает в муки неразделенной любви. Несмотря на провоцирующий (и весьма откровенный для кино мейнстрима) характер гомоэротических сцен, стиль этой картины все тот же — элегический, плавный, с «говорящими» паузами, без монтажных контрапунктов и диссонансов. Столь же активно работает здесь школа британского реализма, столь же отточенно-классично мастерство актеров, и все это снимает налет эпатажности.

Экранизация рассказа, еще не так давно запрещенного в Англии цензурой, появилась практически одновременно с фильмом Стивена Фрирза «Держи ухо востро», с джарменовским «Садом», с «Поваром, вором...» Гринуэя. И это тоже одно из свидетельств того, что постмодерн смыкается с неоакадемизмом по самым разным параметрам. Подобными свидетельствами пестрит сюжет едва ли не каждого Каннского фестиваля последних лет, о чем доводилось неоднократно писать.

Вот, например, три года назад в Канне наградили главным призом «Благие намерения» Билле Аугуста; одновременно по фестивальным экранам прошли «Софи» (режиссерский дебют Лив Ульман) и «Воскресные дети» (тоже дебют — сына Бергмана Дэниэла). Все эти экспонаты бергмановской школы активизировали разговоры о том, что уделом кинокультуры стал самоповтор, ностальгическое переживание (если не пережевывание) собственной истории. Возобновилась критика в адрес нетребовательных и конъюнктурных фестивальных жюри, поощряющих эпигонство и картинный академизм. Ведь еще в 1988-м «Золотая пальмовая ветвь» досталась фильму того же Аугуста «Пелле-завоеватель»: оппоненты сочли порочной смесь из Бергмана, холодной эпичности скандинавских саг и соцреализма образца Мартина Андерсена Нексе.

«Семейный портрет в интерьере», режиссер Л.Висконти

Аугуст, специализировавшийся вначале на реконструкции собственных детских воспоминаний («Заппа» — фильм, некогда показанный на Московском фестивале), обрел славу на регистрации воспоминаний чужих. «Благие намерения» выросли, так сказать, из отходов бергмановской автобиографической книги «Латерна Магика», из которой была вычленена love story родителей режиссера. И вот Аугуст за этот почти телевизионный фильм вторично награждается главным каннским призом, что не удавалось ранее никому из великих, включая самого Бергмана. Что это, как не типичный для наших дней триумф добросовестной посредственности?

---

[2] Комментируя свое поражение в борьбе за «Оскара» с Эммой Томпсон, Катрин Денёв сказала, что ее образы классичны, «высечены из куска мрамора», а у ее соперницы — многоликий имидж «постгодаровского кино».

С другой стороны, Отцу и Учителю, окруженному женами, детьми и учениками, ничего не оставалось делать, как по мере старения укреплять, стимулировать свою «семью и школу». Свидетельствует Эрланд Юсефсон: «С некоторых пор Бергман предпочитает работать с небольшой группой, и все страсти, конфликты, ревность, присущие этому микромиру, перетекают в фильмы». Не только самого мэтра, но и дебютировавших в режиссуре Макса фон Сюдова («Катинка»), Свена Нюквиста («Бык»), сына Нюквиста («Женщина на крыше»), сына Бергмана и пианистки из Эстонии Каби Ларетеи («Воскресные дети»): все эти фильмы по характеру проявления эмоций, изобразительному стилю явно принадлежат к семейству «бергманоидов».

«Осенняя соната», режиссер И.Бергман

Отличие планеты Бергмана от окружающих ее сателлитов не только в масштабе (количественное), но и качественное. За простыми чувствами и отношениями на земле Бергмана всегда витает холодок запредельности, а его фильмография складывается в величественную, как у Вагнера, космогонию. Те, кто пришли к нему на смену, низвели богов, мифологических героев до уровня обычных людей, а из бергмановского Большого стиля сделали умелую стилизацию. Конфликты здесь (например, между родителями Бергмана) имеют не экзистенциальную, а бытовую природу. Парафраз «Осенней сонаты» в мужском варианте (когда пятидесятилетний «Бергман» из «Воскресных детей» бросает состарившемуся отцу обвинение в эгоизме и бессердечии) тоже очень функционален. Это заметно спрямленный Бергман, без глубин проникновения в стихию иррационального и подсознательного.

Однако ведь И.Б. сам говорил, что, ударившись в мемуарную прозу, вдруг прорвался сквозь мифологическую оболочку к реальным в своей обыкновенности людям, какими были его отец и мать. Уступка прозе жизни не убила поэзию, но превратила ее в лирический эпос. Лейтмотивы ветвятся, отпочковываются от бергмановского древа, прививаются к новым стволам. Эти лейтмотивы перетекают из фильма в фильм независимо от имени в титрах: и земляника с лесной поляны, и взбесившиеся часы, где стрелки вытворяют невесть что, и наивные образы старой порнографии, и эротические наваждения детства.

Переходят и персонажи, характеры, типы. Иногда нет уверенности, где ты видел это лицо. Кажется, мать героя в «Воскресных детях» играет та же актриса, что в «Благих намерениях» выступала в образе ее побежденной соперницы. Перед нами словно проигрывается альтернативный вариант судьбы.

Понимание возможностей бергмановского метода (который несводим к стилю и который нельзя поэтому чисто внешне заимствовать) с особым блеском продемонстрировала Лив Ульман — одна из самых умных и прилежных учениц мастера. В фильме «Софи» меняется объект (еврейская семья мидл-класса), но остается дух «семьи и школы». Еврейство как религиозный, нравственный и культурный феномен становится темой картины, подтверждая вариативность и подвижность, своего рода универсальность бергмановского мира. Благодаря постбергмановской серии в зрительском сознании окончательно оформилось единое природное и культурное пространство, куда входят и Швеция, и Норвегия, и Дания (место действия «Софи» и «Благих намерений»), и даже отчасти наша Прибалтика. В этом пространстве, на этой почве и расцвела пышным цветом «бергманиана».

Попытки унизить, даже уничтожить это цветение не новы. Уже в 60-е годы Бергмана освистывали активисты молодого шведского кино, помешанного на политконъюнктуре и сексуальной революции. Папа Бергман казался бунтующим детям слишком академичным.

Не то — в век постмодерна. Не является ли сегодня академизм его оборотной гранью? Несмотря на то, что Педро Альмодовар признался, что испытывает соблазн «начистить физиономию» Билле Аугусту, безумный испанец включил в свой фильм «Высокие каблуки» пародийно-почтительную сцену. Дочь, выясняя запутанные отношения с матерью, вспоминает вдруг «Осеннюю сонату», выдавая за несколько секунд эмоциональный дайджест этой картины. И становится особенно очевидно, что вся бравада постмодерна, вся его убийственная ирония существует лишь постольку, поскольку она отталкивается от классических архетипов, переиначивая, переосмысливая их. Постмодернизм — это тоже «семья», тоже «школа», интеллектуальные упражнения непослушных учеников, переутомленных уроками и вдруг бросающихся валять дурака.

Но есть и другие ученики — послушные; они усваивают канонический опыт и воспроизво-

дят его с дотошностью и прилежанием, достойными того, чтобы отдать им должное. Как известно, буквальное переписывание старого текста — не что иное, как постмодернистский акт. Когда кончается классическая эпоха, можно с уверенностью сказать, что ни Бергмана, ни, положим, даже Эрманно Ольми — кинематографистов, создавших свою художественную вселенную и населивших ее своими сателлитами, — уже не появится. Режиссеры настоящего — это мастера искусных копий и неошедевров, собранных из осколков. И можно только гадать, что произойдет, если вместе с классической кончится и постмодернистская эпоха.

Их как бы единовременный исход прослеживается в эволюции стиля и Вима Вендерса, и особенно — Бернардо Бертолуччи, который после ухода из жизни великих итальянских мастеров стал последним императором осиротевшей европейской киноимперии.

Но в том-то и дело, что кинематографа, в котором были классики и патриархи, больше не существует. Символично, что в преддверии столетнего юбилея кино ушел из жизни Феллини, с именем которого связана не только мифология авторского экранного творчества, но и метаморфозы Большого стиля в маньеризм. И хоть оптимисты уверяют, что на юбилейном киноторте должно гореть не сто, а лишь одна свеча (за первое столетие!), будущее кинематографа видится совсем иначе, чем в середине века. Возможно, кино будет только сконструированной иллюзией, специфическим продуктом виртуальной реальности, без традиционных признаков искусства.

Переплетение допотопного и модернизированного мифа происходит в фильме Бертолуччи на общей стилистической основе комикса, видеоклипа, мыльной оперы. «Маленького Будду» снимал оператор Витторио Стораро — подлинный поэт и философ светотени. Его визуальные размышления о буддизме великолепны. Чувственность камеры и запечатленной ею живой фактуры напоминает о прежнем кино Бертолуччи — Стораро. Но только напоминает, как синтетическая икра настоящую. Из каждого кадра выпирает американская подростковая дидактика и самовнушение в пользу буддизма.

Означает ли это, что престижным европейским кино сделан выбор в пользу дидактического кича? Скорее это означает другое — попытку позитивного мышления в мире, который к концу второго тысячелетия христианской эры обнаружил себя перед лицом неразрешимых противоречий и разбитых иллюзий. Поиски индивидуальной свободы оказались столь же трагичны, сколь и коллективистские эксперименты. Европа хочет пробудить в себе наивность ребенка, принимая за нее старческое забытье. Что тогда сказать об Америке?

Самый последний сюжет, связанный с соперничеством «классического» и «современного» стилей, был разыгран в Канне в этом году. Квентин Тарантино выступал в одной команде, Михалков и Кесьлёвский — в другой. Столкновение французских, американских и российских амбиций привело к тому, что «болельщики» трактовали противоборство весьма пристрастно. По сути же все три соревновавшихся фильма были «упражнениями на тему». Только Тарантино оказался честен: он предлагал свою «Макулатуру» («Pulp Fiction») как «пастиш», как попурри по мотивам криминального жанра. Кесьлёвский же продолжал играть в большого художника и религиозного мыслителя, хотя и прослоил свои ходы тонкой (не всем понятной) славянской иронией. Когда его поклонники обнаружили, что начатое в классическом стиле здание незаметно превратилось в храм кича, послышалось искреннее негодование.

«Утомленные солнцем», режиссер Н.Михалков

Гораздо успешнее оказался Михалков, которого по-прежнему на Западе воспринимают как представителя классической культуры. Из-за плохого знания русских реалий (или из-за сбитости критериев) полагают, что картина, нарисованная в фильме «Утомленные солнцем», — чуть ли не сгусток подлинной истории. В то время как это — результат искусной операции по пересадке «дворянской» пластики и органики в абсолютно чуждое им советское тело и одновременно — советский вариант «Унесенных ветром», американского консервативного киноромана. Результат, впрочем, превышает ожидания, и причина успеха ясна. Реинкарнация псевдоклассического Большого стиля находит опору в имманентной «стильности» сталинской эпохи. Михалков описывает полный круг или, быть может, параболу. И то, что неприемлемо в качестве идеологической конструкции, эстетически оказывается вполне оправданно.

РАШИТ ЯНГИРОВ

Начало «царской» хроники

Летопись отечественной кинематографии открывается 14 (27) мая 1896 года. Как известно, в этот день команда «съемщиков», специально присланная фирмой братьев Люмьер из Лиона в Москву, произвела кинематографические съемки коронационных торжеств последнего российского императора Николая II. Сообразно технологическим особенностям аппарата Люмьеров, снабженного 17-метровой кассетой

К.Серф

с пленкой, этот киносюжет включил в себя 8 эпизодов, запечатлевших ряд моментов этого, бесспорно, грандиознейшего по церемониальной пышности и представительности сакрального государственного ритуала во всей европейской истории XIX столетия. В одноминутных кинонабросках были запечатлены члены императорской фамилии и гости — дипломаты, экзотичные обитатели азиатских губерний Российской империи, присягавшие на верность новому сюзерену, экстерьеры Тверской улицы, по которой двигалась коронационная процессия в Кремль и, наконец, известные кинокадры явления народу императорской четы на Красном крыльце кремлевского Успенского собора после таинства коронования на царство и торжественный сход самодержца по лестнице в сопровождении свиты.

По целому ряду обстоятельств эти киносъемки не вызвали особого внимания у современников, а позже — у историков. Поначалу этому препятствовали жесткие ограничения придворной цензуры, не допускавшие публичного внимания к частной жизни императорской фамилии, а впоследствии — антимонархические предубеждения и идеологические табу, установившиеся в стране после революции. В итоге самоочевидность первого сюжета в истории российского кинематографа полностью подорвала интерес к событиям, предшествовавшим и сопровождавшим появление кинокадров коронационных торжеств.

Единственным исключением стал американский киновед Джей Лейда (1910 — 1986), открывший рассказом об этой киносъемке свою книгу по истории русского и советского кино. Главным и единственным источником сведений о коронационных киносъемках в Москве оказался Франсис Дублиэ (1878 — 1948) — один из технических сотрудников люмьеровской фирмы, по делам которой он посещал Москву. Согласно его рассказу, оператором московских съемок был главный инженер Люмьеров Шарль Муассон, которому ассистировали сам Дублиэ и корреспондент газеты «Фигаро» Камилл Серф[1]. Память ветерана сохранила весьма сочные подробности его давней командировки «в древнюю столицу русских царей»: например, он запомнил, что необычные размеры киноаппарата обращали на себя внимание окружающих, однако съемщикам было строго-настрого запрещено выпускать его из своих рук и тем более допускать посторонних — «будь они даже царями или красавицами» — к изучению конст-

[1] Leyda J. Kino. A History of the Russian and Soviet Film. A Study of the development of Russian cinema from 1896 to the present. New York, 1973.

рукции прибора, составлявшего коммерческую тайну его изобретателей. Дублиэ рассказал Лейде и о том, что помимо съемок в Кремле им с Муассоном удалось даже заснять эпизоды давки, происшедшей во время народного гуляния на Ходынском поле 17 (30) мая 1896 года по случаю коронации нового императора, однако бдительная московская полиция, получившая приказ изымать все журналистские свидетельства о происшедшей трагедии, конфисковала у них весь киноматериал и никто никогда его более не видел[2].

Доверие американского киноисторика к информатору было столь велико, что в рассказе Дублиэ он принял за чистую монету явно вымышленные эпизоды (открытие французом в преддверии коронационных съемок магазина люмьеровской фирмы на Кузнецком мосту или трехлетние странствия по России в компании со знаменитым «кинематографическим Мюнхгаузеном» — Феликсом Месгишем и пр.), хотя они должны были бы насторожить Лейду[3] и заставить с большей осторожностью отнестись к этим красочным «воспоминаниям», подкрепив их разными свидетельствами.

Сегодня мы имеем возможность проверить рассказ Дублиэ историческими документами, связанными с проведением коронационных торжеств 1896 года[4]. Знакомство с ними однозначно устанавливает недостоверность рассказа французского кинематографиста, поскольку его имя вообще отсутствует в списках журналистов, художников и фотографов, допущенных к освещению коронационных торжеств. Зато в этих документах присутствуют другие участники этой истории, представляющие собственные, весьма неожиданные личные приоритеты, столкновение которых определило весьма напряженную по драматизму интригу вокруг, казалось бы, ничем экстраординарным, кроме хронологии, не отмеченной киносъемки.

Сопоставление архивных документов с материалами книги Лейды вызывает немало вопросов: прав ли был Дублиэ, утверждая, что совершенно не интересовавшиеся до весны 1896 года съемками официальной хроники Люмьеры готовились к дорогостоящей киноэкспедиции в Москву задолго до официального извещения о проведении коронационных торжеств[5]? Как удалось французам убедить бдительных и весьма косных чиновников Министерства императорского двора в необходимости присутствия на церемонии коронации оператора с никому не ведомым киносъемочным аппаратом — «странного вида машиной, напоминавшей бомбу с часовым механизмом»[6]? Что вообще знали к тому времени россияне о последних заграничных технических новинках?

6 апреля 1896 года, в разгар подготовки к коронации, когда чиновники были завалены обращениями журналистов, художников и фотографов со всего света, ходатайствовавших об аккредитации на предстоящем событии, к заведующему канцелярией Министерства императорского двора и уделов действительному статскому советнику Василию Силовичу Кривенко поступило прошение следующего содержания:

«Желая увековечить в народной памяти драгоценные подробности Священного Коронования Их Императорских Величеств, имею честь

В.И.Ребиков

почтительнейше ходатайствовать перед Вашим превосходительством о разрешении мне воспроизвести посредством нового фотографического аппарата «Кинематографа» несколько выдающихся моментов Священного Коронова-

---

[2] Ibid, p. 10 — 20.

[3] Архив Дж.Лейды в: New York University, Tamiment Library, Jay Leyda's collection, Folder Russia/Soviet Film History. — Notes 1965, 1968, 1972.

[4] Российский государственный исторический архив Санкт-Петербурга (РГИА), ф. 472, оп. 4, ед. хр. 109, 110, 113.

[5] Указ Николая II о проведении этой церемонии был подписан 1 января 1896 года, хотя подготовка к аккредитации на ней российских и зарубежных журналистов началась еще в сентябре предыдущего года.

[6] L e y d a J. Op. cit., p. 19.

ния, как, напр[имер], въезд Государя в Москву, шествие в Успенский собор, прием депутаций, народное гулянье и другие эпизоды, какие будет уместно и возможно увековечить. Имеющий быть употребленным для сей цели прибор дает не только изображения отдельных моментов, но и воспроизводит самое событие в движении, посредством ряда снимков, следующих друг за другом через 1/15 секунды. При отражении затем на экране получится точное воспроизведение в движении избранного момента перед глазами многочисленных зрителей и в натуральную величину. Способ этот даст возможность верноподданным самых далеких окраин Русского Царства увидать в совершенно живом и живущем образе своего обожаемого Монарха в наиболее священную и торжественную минуту его царствования.

КОРОНАЦІЯ ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ II АЛЕКСАНДРОВИЧА.

Испрашивая разрешения Вашего Превосходительства на производство означенных снимков, имею честь присовокупить, что аппарат по своей внешности и способу действия почти ничем не отличается от обыкновенной фотографической камеры большого размера и должен быть установлен на расстоянии от 30 до 50 шагов от линии движения процессии. Ввиду того, что полученные таким образом изображения должны на вечные времена укрепить в памяти потомства радостное для России событие, льщу себя надеждой, что мне будет оказано содействие и покровительство в смысле удобного помещения и надлежащего хранения весьма ценного и нежного прибора.

Потомственный почетный гражданин Василий Иванович Ребиков [...] Жительство имею: по 11-й линии Васильевского острова, в доме № 24, кв. № 22»[7].

Это обращение подкреплялось запиской, посвойски написанной на обороте визитной карточки и датированной 5 апреля:

«Дорогой Василий Силович! Податель этой карточки мой хороший приятель Василий Иванович Ребиков, человек кристальной благонадежности, затеял прекрасное дело: снять кинематоскопом лучшие моменты коронации. Он подает Вам прошение, а я, со своей стороны, горячо попрошу Вас помочь ему устроить это дело.

Преданный Вам С[ергей Федорович Шарапов]»[8].

На прошении Ребикова заведующий канцелярией наложил 7 апреля резолюцию: «Приказано включить в общий список».

Кто же таков был неведомый киноисторикам инициатор необычного проекта, которого с полным основанием следовало бы считать доморощенным российким Люмьером? Даже беглое знакомство с биографией Василия Ивановича Ребикова обнаруживает интереснейшего, но, как нередко это бывает, недооцененного персонажа истории отечественной культуры. В общественном сознании люди подобного типа, кажется, навсегда связываются либо с комическим типажом изобретателя «вечного двигателя», либо с хрестоматийными литературными образами Кулигина из «Грозы» Островского или «слесаря-интеллигента» Полесова из «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова.

Василий Ребиков, брат весьма популярного на рубеже веков композитора Ивана Ребикова, безраздельно посвятил себя технике, став одним из самых активных и страстных адептов «машинного века». Интересы и профессиональные навыки неуемной натуры инженера-электротехника необычайно обширны и демонстрируют как широту и смелость мысли, так и хроническую неудачливость, которая исподволь обесценивала результаты его нескончаемых подвигов.

Ребиков был учредителем Санкт-Петербургского электротехнического общества (1894) и редактировал печатный орган этого профессионального объединения, публикуя в нем новаторские проекты и разработки по использованию электрической тяги в железнодорожном сообщении, применению энергии ветра для выработки электричества, усовершенствованию лиф-

[7] РГИА, ф. 472, оп. 4, ед. хр. 109, л. 169.
[8] Там же.

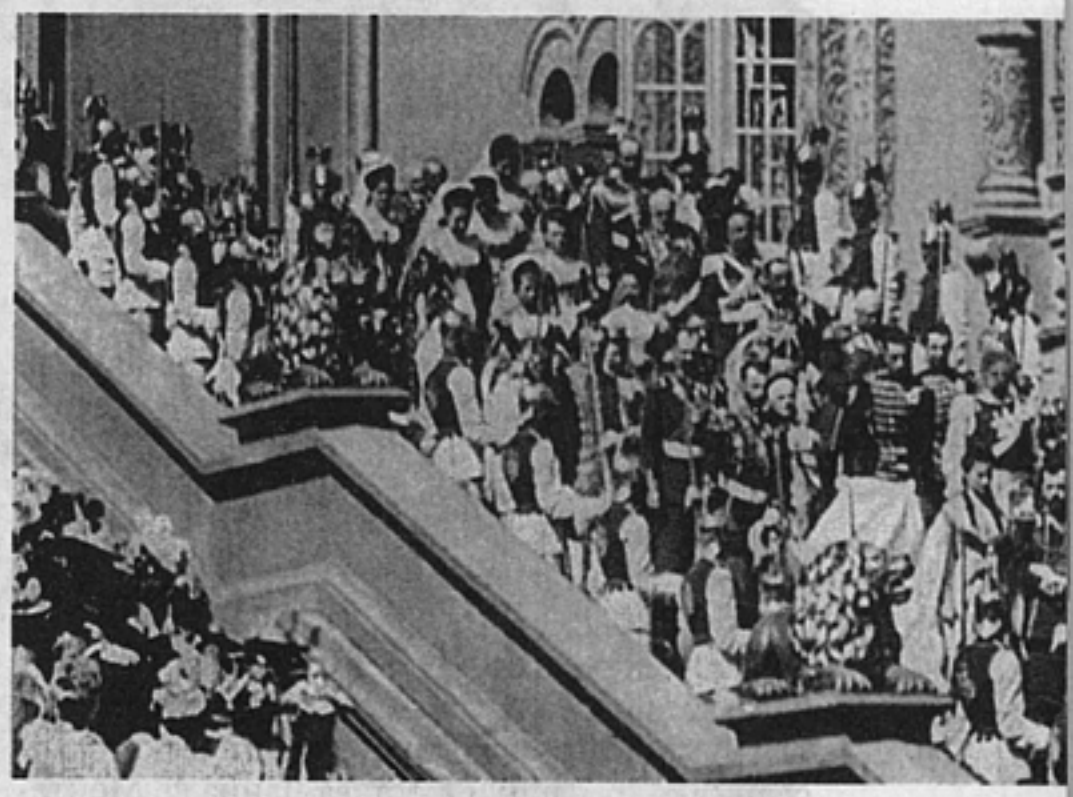
товых подъемников и пр. Какое-то время он служил техническим директором Бельгийского общества электрического освещения Санкт-Петербурга. В 1901 году при поддержке богатых меценатов Ребиков открыл первую в России фабрику граммофонных пластинок и граммофонов собственной оригинальной конструкции. Именно ему принадлежала инициатива записи первой фонограммы голоса Ф.И. Шаляпина, а общий же каталог продукции его предприятия включал более тысячи записей[9]. В 1904 году и это предприятие Ребикова обанкротилось, но благодаря близкому знакомству с членами императорской фамилии, проявлявшими к нему неизменную благосклонность, изобретателю-неудачнику почти всегда удавалось находить достаточные средства и возможности для новых деловых проектов. Последнее из известных нам увлечений Ребикова была авиация. В начале 10-х годов он служил генеральным агентом воздушного флота России во Франции, находясь в непосредственном подчинении великого князя Александра Михайловича[10].

Киноэпизод биографии предприимчивого инженера целиком вписывается в общую линию его судьбы. Однако в нем остаются неясными вопросы, немаловажные с точки зрения истории отечественной кинематографии. Например, мог ли инициатор киносъемок ходатайствовать о присутствии на коронационных торжествах, имея лишь самые общие представления об изобретении Люмьеров и не располагая самим аппаратом? Мог ли он заручиться ходатайством высокопоставленного покровителя, предварительно не продемонстрировав ему «движущуюся фотографию»? А может быть, киноаппарат (вернее, одна из его ранних промежуточных модификаций) был доставлен Ребиковым в российскую столицу еще зимой того года и был продемонстрирован узкому кругу зрителей задолго до общеизвестной даты первой кинодемонстрации 5 (18) мая 1896 года?

Полной уверенности в этом нет, однако отыскался еще один документ, косвенно подтверждающий данные предположения. 29 апреля 1896 года начальник Санкт-Петербургского дворцового управления генерал-майор Сергей Иванович Сперанский направил записку чиновнику Министерства императорского двора Н.И.Оприцу, занимавшемуся составлением аккредитационных списков:

«Многоуважаемый Николай Ильич!

В числе просивших разрешения снимать фотографии коронационных торжеств был некий В.И.Ребиков и вместе с ним подписал прошение Л.А.Семков. В настоящее время Ребиков уехал в Париж за *новым* (подчеркнуто мною. — *Р.Я.*) аппаратом и, вероятно, будет в Москве 5 или 6 июня; боясь, что может быть уже поздно, я прошу Вас, не признаете ли возможным билет или разрешение на право снимать, предоставленное Ребикову, выдать Семкову, так [как] они, в сущности, одно и то же, и оба вместе подписали прошение. Я об них просил у Василия Силовича, так как лица эти мне хорошо известны и несомненно вполне благонадежны. Простите за причиняемое беспокойство в такое и без того суетливое время и прошу принять уверение в совершенном к Вам уважении и преданности. С.Сперанский»[11].



Коронация государя императора Николая II Александровича

Разрешение на право киносъемок Ребикову и Семкову было подтверждено присвоением им специального значка для прессы с порядковым номером 171, дававшим право на беспрепятственный доступ на императорские церемонии.

К сожалению, на этом документированная история ребиковского проекта обрывается. Каких-либо подтверждений тому, что Ребиков осуществил задуманное, найти не удалось. Зато новые ходатайства об аккредитации от 4 мая 1896 года (едва ли не в самый последний мо-

---

[9] См.: Тихонов А. Крах инженера Ребикова. — «Музыкальная жизнь», 1989, № 20, с. 29 — 30; Железный А. Наш друг — грампластинка. Киев, 1989, с. 55 — 58.

[10] См. письма В.И.Ребикова великому князю Александру Михайловичу. Государственный Архив РФ, ф. 645, оп. 1, ед. хр. 256.

[11] РГИА, ф. 472, оп. 4, ед. хр. 109, л. 174.

мент перед началом московских торжеств!) отмечают новый поворот событий вокруг первых киносъемок:

«Его Превосходительству
г-ну графу Воронцову-Дашкову,
Министру Императорского Двора

Ваше Превосходительство,
имею честь просить Вашего высокого соизволения разрешить мое присутствие в качестве корреспондента на всех церемониях и празднествах в честь Их Императорских Величеств.

Важность возложенной на меня миссии, отмеченная и поддержанная Его Превосходительством г-ном графом де Монтебелло, дает мне основания надеяться на то, что Ваше Превосходительство благосклонно отнесется к прошению большого друга России, не раз публично выражавшего во Франции свои чувства по отношению к Вашей великой нации, Камилла Серфа, члена Академии, директора Синематографа Люмьеров, проживающего в Париже на рю Эльдер, 9, а в Москве — на улице Полянка, дом Щербаева»[12].

Примечательна крайняя осторожность формулировок ходатая, ни словом не обмолвившегося о техническом оснащении своей репортерской миссии. Вероятно, он следовал инструкциям своих хозяев, не желавших привлекать особого внимания российских властей к своим аппаратам. На следующий день на прошении Серфа появилась вожделенная виза: «Поставлен в Бюро корреспондентов при Канцелярии Министерства Императорского Двора 4 мая 1896 под № 200»[13].

Решающую роль в достижении цели люмьеровскими посланцами сыграло личное вмешательство французского дипломатического посланника графа Луи Гюстава Ланна де Монтебелло (ему и его супруге «съемщики» посвятили едва ли не половину отснятого ими в Москве киноматериала). Следует напомнить, что это был период, когда взаимоотношения России и Франции вступили в период «сердечного согласия», и такой акт благожелательного внимания со стороны организаторов предстоящих торжеств должен был продемонстрировать их расположение к политическому союзнику империи.

8 мая посол Франции окончательно закрепил приоритетную монополию людей Люмьеров обращением в дворцовую канцелярию и взял их работу под свою личную опеку:

«Господин Начальник Канцелярии,
Ваше Превосходительство любезно согласились обеспечить г-ну Серфу необходимые условия для фотографирования, которое он намеревается произвести во время коронационных торжеств.

Я буду очень признателен Вам за то, что Вы будете также любезны разрешить гг. Муассону, Ги и Висенсени сопровождать при этом г-на Серфа и его Превосходительство Министра».

Благосклонная резолюция Министра Императорского Двора графа Иллариона Ивановича Воронцова-Дашкова воспоследовала незамедлительно.

Упомянутые в письме имена помощников Серфа (за исключением Шарля Муассона — ведущего инженера-механика фирмы, одновременно занимавшегося киносъемками), остаются неизвестными, но вряд ли под этими именами скрывались Александр Промио, Феликс Месгиш или Дублиэ, упомянутые Лейдой.

Дальнейший ход событий в этой истории хорошо известен, и прежде всего по кинохронике майских торжеств 1896 года в Москве. 7 (20) июля того же года труды французских кинематографистов были продемонстрированы царской семье и встретили благосклонное внимание, породив домашнее увлечение Романовых кинематографом. После сеанса кинодемонстратор Александр Промио преподнес в дар императору пленки, отснятые Муассоном и Серфом, положив тем самым начало царской фильмотеке и особому роду ранней русской кинодокументалистики, получившей название «царской хроники».

Позволю себе некоторые предположения о результатах поездки Ребикова в Лион. Его план обернулся полной неудачей: он не поспел в Москву к началу коронационных торжеств, вероятно, вообще не получив от Люмьеров нового киноаппарата. Вполне оценив к тому времени коммерческие выгоды и перспективы своего изобретения, те вовсе не склонны были передавать киноаппарат в чужие руки без монопольных «концессионерских» условий для покупателей, запрещая им самостоятельные съемки и давая лишь право демонстрации только «фирменных» кинопрограмм. При этом русский гость, очевидно, неосторожно проговорился о цели покупки и избранном объекте съемок, наведя предприимчивых французов на мысль перехватить у него инициативу и самим

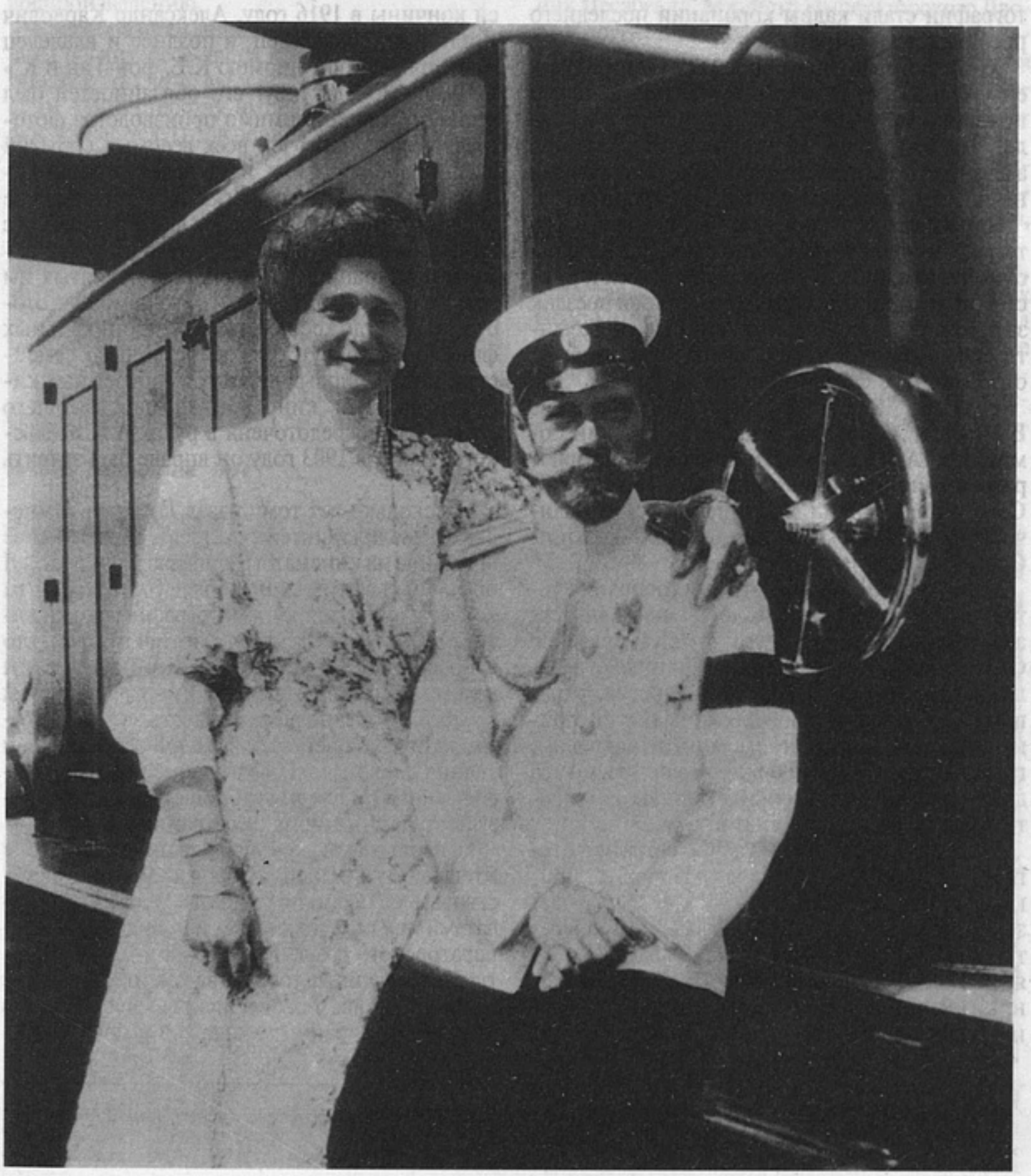
[12] РГИА, ф. 472, оп. 4, ед. хр. 110, л. 68. Этот и все последующие документы написаны по-французски. Автор выражает глубокую благодарность Татьяне Осокиной (Москва) и Ролану Касандей (Лозанна) за помощь в расшифровке текстов и их переводе на русский язык.

[13] Там же.

отснять престижный сюжет, открывавший перед ними широкие международные горизонты. Возможно, Ребиков попытался оказать давление, сославшись на якобы полученное им монопольное право киносъемок коронации. В таком случае становятся понятными осторожный стиль ходатайства Камилла Серфа об аккредитации и его обращение за помощью к официальному посланнику Франции в России.

Остается лишь сожалеть о неблагоприятных обстоятельства, оборвавших кинематографическую карьеру Василия Ребикова в самом ее начале. Нет сомнения в том, что именно ему была уготована почетная служба придворного «киносъемщика», которую впоследствии занимали поочередно Болеслав Матушевский и Александр Ягельский. Будь Ребиков поудачливее, кто знает, какими путями и темпами, учитывая его профессиональный темперамент и предприимчивость, развивалась бы русская кинематография? Ведь до ее рождения оставалось еще целое десятилетие...

Императрица Александра и император Николай II на яхте «Штандарт». 1910



СВЕТЛАНА КАЗАКОВА, СЕРГЕЙ КАЗАКОВ

«Их Императорских Величеств синематограф»

Самыми первыми в истории русской кинематографии стали кадры коронации последнего российского императора.

Камилл Серф, присланный братьями Люмьер из Парижа на торжества в Москву, довольно подробно запечатлел происходившее в Кремле. Это была одна из первых в мире съемок актуально политической хроники, положившая начало так называемой «царской хроники».

Как известно, Николай II был неплохим фотографом-любителем, охотно снимался и любил снимать сам, так что по завершении всех торжественных коронационных церемоний и поездок за рубеж, связанных с ними, ему было небезынтересно взглянуть со стороны на происшедшее, отображенное «живой фотографией».

12 марта 1897 года французские граждане Е.Матие и Ж.Прадин, а также их русский помощник А.П.Горлов-Карнинский получают разрешение продемонстрировать «в Царском Селе, в присутствии Их Императорских Величеств, посредством синематографа — картины Св. Коронования...»

Вполне вероятно, что эти три господина устраивали для августейших особ еще один сеанс, так как 11 июля 1897 года: «...Камеральное Отделение Кабинета Его Императорского Величества препровождает... три перстня, украшенные бриллиантами, для отсылки по принадлежности, согласно сделанным надписям, гг. Матие, Прадину и Горлову-Карпинскому за демонстрирование в присутствии Их Императорских Величеств синематографа...»[1]

Благодаря нескольким удачно снятым фотографиям государя, в 1897 году в Петербург приглашается Болеслав Матушевский и получает звание придворного фотографа и кинооператора, в коем он пребывает до 1898 года. Постоянные же и регулярные съемки «царской хроники» начинаются с 1901 года, когда придворным фотографом, а позднее и кинооператором высочайшего двора становится, вплоть до своей кончины в 1916 году, Александр Карлович Ягельский, совладелец, а позднее и владелец «фотографии под фирмою К.Е. фон-Ган и К°» в Царском Селе. Круг его обязанностей был весьма обширен: помимо производства фотографических карточек всех весомых событий жизни царской семьи, в его ведении были кинематографические съемки, все техническое обслуживание, связанное и с фотографией, и с кинематографом (печать, проявка и т.п.), а также демонстрация при дворе как отснятых им документальных лент, так и с его помощью отобранных художественных и хроникальных фильмов в присутствии августейшего семейства, закупка новых русских и зарубежных кинокартин. Вся кинохроника царствующего дома была сосредоточена в руках А.К.Ягельского. И уже в 1903 году он вправе был заявить о себе:

«Несколько лет тому назад Государь Император изволил заинтересоваться и обратить свое внимание на кинематографические снимки... Я предлагал многим своим более состоятельным коллегам заняться кинематографическими работами, но все отказались, мотивируя тем, что в России пока невозможно заниматься этим делом за неимением необходимых технических средств. Чтобы поддержать честь звания фотографа Его Величества, я все свои сбережения и знания посвятил на обзаведение кинематографического отдела и, устроив его, получаю результат не хуже моих иностранных коллег...»[2]

С первых же дней пребывания при дворе Ягельскому вменяется в обязанность присутствовать со съемочными фото- или киноаппаратами при всех торжествах и путешествиях императорского дома. Таким образом были сняты все юбилейные торжества как государственного значения, так и войскового, приезды в Россию иностранных монархов и пребывание

Фрагмент книги «Первые шаги «Великого Немого», готовящейся к выпуску санкт-петербургским издательством «Лики России».

[1] РГИА, ф. 468, оп. 42, д. 2340.

[2] РГИА, ф. 468, оп. 14, д. 1103.

представителей иностранных держав, путешествия царствующей семьи за границей и по России, поездки царя по стране для напутствия войск во время русско-японской кампании, пребывание императора до последних дней на фронтах первой мировой войны, все высочайшие охоты под Петербургом, в Спале, в Беловежской пуще и, наконец, некоторые моменты домашней жизни. Все свои работы Ягельский представлял непосредственно Николаю II, исключение составляли снимки с августейшими детьми, которые отбирала Александра Федоровна, и в зависимости от их характера они допускались или не допускались к публичному воспроизведению.

Своеобразным дневником, свидетельствующим об интересе двора к кинематографу, могут служить счета, выставляющиеся А.К.Ягельским Министерству императорского двора за оказанные услуги, за период с 1901 по 1911 год. Кинематографические спектакли, проходившие при дворе, были официальные, устраивавшиеся в присутствии их величеств и высокопоставленных гостей, находившихся в данный момент с визитом в России, и семейные, проходившие или вместе с детьми, или только в присутствии их величеств, или же отдельно для августейших детей. На такие сеансы приглашались также и ближайшие родственники.

Эти киносеансы проводились в Москве, Санкт-Петербурге, Царском Селе, Петергофе, Скерневицах. Но чаще всего они проводились во время отдыха в Ливадии или на борту императорских яхт.

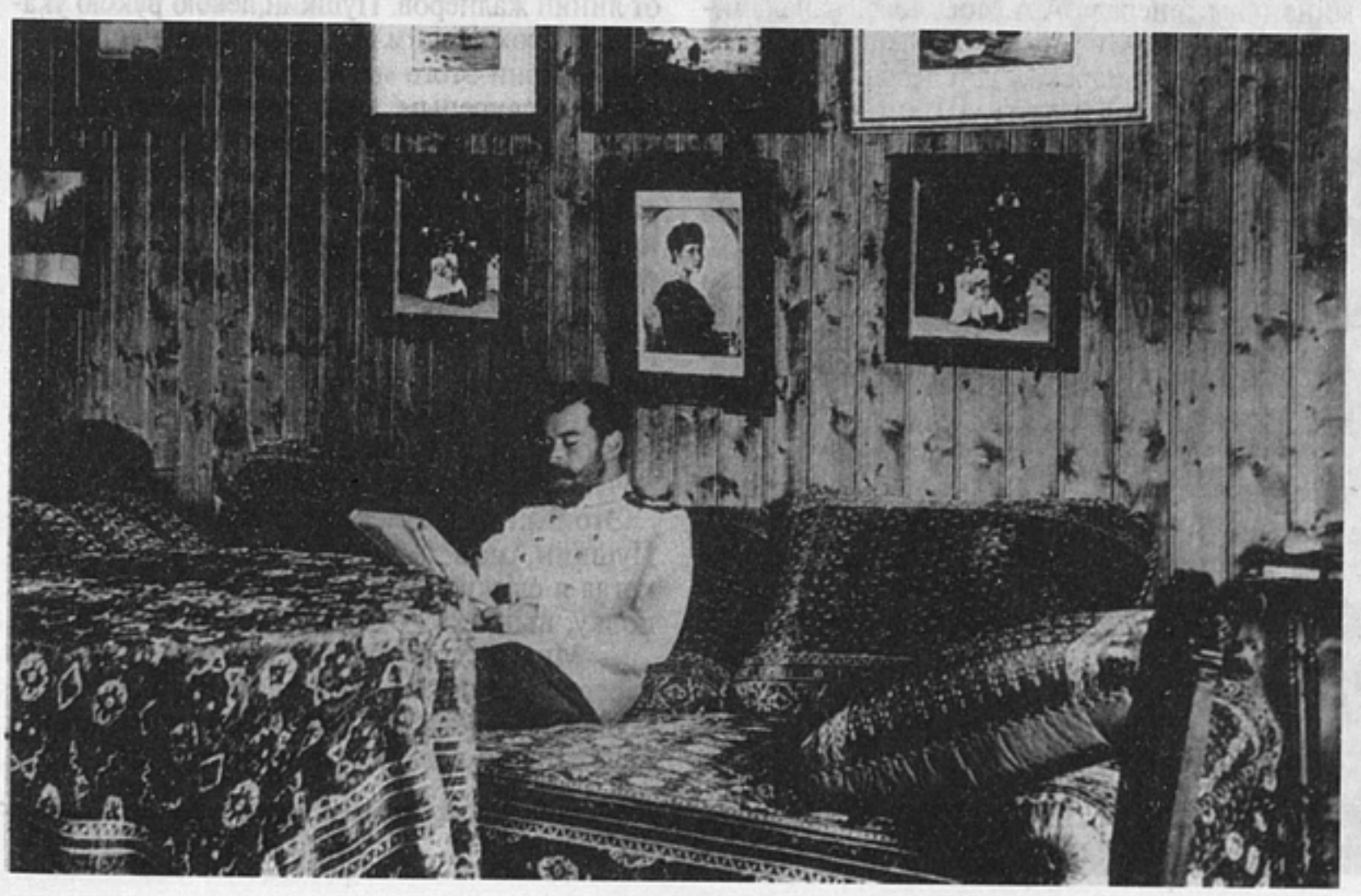
Фильмы, снятые в Ливадии, тут же проявлялись, печатались и демонстрировались. Так, например, картина «Проба пищи на императорской яхте «Штандарт» и по сигналу «к вину», снятая в 1908 году. После просмотра ее Министерством императорского двора, выполнявшего роль цензора картин «царской хроники», было сделано заключение:

«Лента «Проба пищи на «Штандарте» изображает как Государь Император, Государыня Императрица Александра Федоровна, Наследник Цесаревич, Министр Императорского Двора и другие люди свиты Его Величества подходят к повару яхты и пробуют пищу. При этом Государь Император подходит к пробе в начале и в конце, оставаясь во второй раз сравнительно продолжительное время.

Означенная картина сама по себе любопытная, как характеризующая жизнь Императорской яхты во время плавания Высочайших Особ, может представить интерес для моряков.

Однако для большой публики эта картина, представляющая дефилирование Высочайших Особ Императорской Фамилии и Свиты перед пробной порцией, может возбудить неуместные замечания и дать повод лицам, недоброжелательно настроенным в политическом отношении, к превратным толкованиям (в особенно-

Николай II на отдыхе. 1894



Четыре принцессы Романовы: Ольга, Татьяна, Мария и Анастасия. 1906, Петергоф

сти в той части, где изображается питье матросами «Штандарта» их винной порции)»[3].

Таким образом, эта картина не была допущена на широкий экран и демонстрировалась в узком кругу на семейных просмотрах.

Официальные просмотры шли в строгой обстановке, с учетом приглашенных лиц. После просмотра шло уведомление в прессе об этом, а лица, принимавшие деятельное участие в демонстрации картин, официально вознаграждались.

Семейные же представления происходили в непринужденной обстановке. Судя по воспоминаниям генерала А.А.Мосолова, начальника канцелярии Министерства императорского двора, в жизни царских детей было не много развлечений. После яхты «Штандарт» веселее всего было в Ливадии. Княжны «были нетребовательны. Одно кинопредставление по субботам давало пищу для разговоров на целую неделю.

Представления происходили в ливадийском манеже. Мне был поручен выбор лент. Императрица указала такую программу: сначала актюалитэ, фильмы, снятые за неделю придворным фотографом Ягельским, затем — научный либо красивый видовой, в конце же — веселую ленту для детей. Выбор был трудный, и мне не раз приходилось просить гофмейстерину Нарышкину просматривать предложенные фильмы, чтобы остановиться на подходящем для княжон. Елисавета Алексеевна была весьма строгий цензор и часто требовала, чтобы из ленты вырезали самые веселые места.

Однажды, выбирая подходящий фильм, после долгих обсуждений с Е.А.Нарышкиной мы остановились на картине «Бой быков». В начале сеанса должен был идти фильм о параде в Ливадии. Этой ленты, сознаюсь, я не успел предварительно просмотреть, думая, что в параде не может найтись чего-либо неподходящего, и на этом успокоился, полагаясь на Ягельского, опытного фотографа.

Началось представление.

Вижу Государя со свитою, вижу графа Мусина-Пушкина, командующего Одесским военным округом. Все хорошо. Идут войска, и граф стоит как вкопанный. Части начинают отходить от линии жалнеров. Пушкин левою рукою указывает проходящим держаться ближе к жалнерам, но они этого не исполняют. Лицо графа делается свирепым, и он грозит кулаком.

Тишина в манеже нарушается детским хохотом. Я вижу в полумраке, как Император кусает себе губы, чтобы не рассмеяться. Я в отчаянии от своей оплошности, но и сам не могу удержаться от улыбки.

Представление кончилось. Ни царь, ни царица ни словом о происшедшем не обмолвились, мне же хотелось провалиться сквозь землю. Проводив Их Величества до коляски, я решил возможно скорее бежать домой, когда почувствовал, что кто-то берет меня под руку.

Это был граф Александр Иванович Мусин-Пушкин, мой бывший начальник дивизии, когда я служил молодым офицером в конном полку, ныне же — командующий округа.

— Милый друг, да что это такое?! Посади своего Гана под арест! Что это за манера! Во-первых, он врет. Никогда я кулаком не грозил... Непременно посади его на неделю под арест.

---

[3] РГИА, ф. 472, оп. 48, д. 880.

Нельзя же показывать командующего войсками, да еще Государю, в таком виде, в каком он никогда не бывал!..

Я успокоил графа, обещал лично разобрать дело и вырезать из ленты этот пассаж. Что я и сделал, выбранив при этом сконфуженного Ягельского»[4].

По свидетельству все того же Ягельского, такие сеансы длились порой по нескольку часов.

В обязанности придворного фотографа А.К. Ягельского входило также отслеживание всего отечественного и поступающего из-за границы кинорепертуара. Зная об этом, русские и иностранные кинопредприниматели стремились отправить в первую очередь свои каталоги по адресу фирмы «К.Е. фон-Ган и К°».

И на подобных вышеупомянутых сеансах государь производил отбор фильмов, которые, по его мнению, следовало приобрести для фильмотеки при дворцовой библиотеке. Так, весьма вероятно, что именно после этого сеанса 20 января 1907 года были составлены списки картин для детей:

«Список картин весьма интересных и желательных:

1. Трудная задача.
2. Чудесная лампа Аладина.
3. Роман Женни.
5. Фома переезжает.
5. Шерлок Холмс. Кража детей.
6. Индейцы и их нравы.

Список картин исключенных:

1. Слепая девочка.
2. Юлья в казармах.
3. Живые цветы.
4. Морские купанья.
5. Старые обольстители.
6. Парижские воры.
7. Подкупленный пограничник.
8. Ловушка на волков».

Эти списки говорят сами за себя, особенно, если принять во внимание, что эти картины предназначались девочкам, дочерям императора, ибо наследнику шел всего четвертый год. Но вскоре и он оказался в кинозале:

«Дворец дня 14 февраля 1914-го. Для Наследника Цесаревича. Начало в 5 ч.

1. Спасение знамени. Событие из жизни 131 пех. Тираспольского полка.
2. Мисс Овис, акробатка.
3. Курусса. Западная Африка.
4. Полет Рене.
5. Нарцисс, кукла автомат.
6. Старая Бретания.
7. Первое вычитание Бобы»[5].

[4] Мосолов А. При дворе последнего императора. СПб., 1992, с. 115 — 116.

[5] РГИА, ф. 472, оп. 49, д. 1062.

И хотя любимым занятием августейшей семьи на досуге являлось чтение, но все же и кинематографу они уделяли достаточную толику своего свободного времени. Особая заинтересованность кино проявляется у Николая II и его окружения после 1908 года, когда на российском кинорынке все активнее начинают проявлять себя отечественные предприниматели. Так, известный в широких петербургских кругах как фотограф Государственной Думы А.О.Дранков, позднее ставший одним из крупных российских кинодельцов, сняв в 1908 году несколько сюжетов высочайшей хроники («Отъезд шведского короля», «Свидание государя императора с английским королем Эдуардом VII на Ревельском рейде» и др.), добивается разрешения показать эти ленты императорской фамилии 20 июня 1908 года. Картины понравились. Вдовствующая императрица Мария Федоровна даже дважды просмотрела кадры с ее участием. После чего Дранков был награжден перстнем, а также получил звание поставщика двора его величества.

Царевич Алексей и его слуга моряк Деревенко

Вообще вся высочайшая хроника просматривалась при дворе не без интереса и удовольствия. После 1907 года те картины, которые не носили характера «интимной жизни» царя и его ближайшего окружения, после просмотра при дворе появляются и на широком экране.

Особый интерес у Николая II и его семьи вызывали так называемые видовые картины. Осенью 1908 года кинопромышленник, московский купец А.Г.Матюхин, ходатайствует перед Министерством императорского двора (МИДв) о разрешении ему демонстрировать в присутствии императора снятые за 9 месяцев его экспедицией и отпечатанные на его же фабрике в Женневилье близ Парижа серии видовых картин «Путешествие в 15.000 верст» по городам Европы и России от Биаррица (включая Франценсбад, Карлсбад и Мариенбад) до Андижана. В этом прошении он говорит: «...я предполагаю снять в таком же порядке и остальные из более замечательных местностей и городов нашей Империи, не вошедшие в предположенные ныне снимки, и демонстрировать их с предыдущими не только в России, а и за границей в целях широкого ознакомления, для пользы нашего Отечества жителей Западной Европы с действительным расположением Русского Государства, культурою и его бытом; так как мною замечено в течение 45-летних сношений моих по коммерческим делам с Западными государствами, что народы их имеют в большинстве случаев превратное понятие о России и ее культуре...»[6].

Министерство благожелательно отнеслось к просьбе Матюхина, хотя были отмечены неудобства демонстрирования отдельных сцен (типа условий содержания преступников в Бухаре), но тем не менее картины получили положительный отзыв о возможности демонстрации их в сокращенном виде на празднике во дворце в декабре 1908 года.

Год спустя рыбопромышленник и этнограф Г.А.Крамаренко вступает в переписку с МИДв с той же целью: предстать со своими картинами при дворе. Эта переписка, начало которой было положено в октябре 1910 года, закончилась апрелем 1911-го. Фильмы о жизни аборигенов-коряков и заклинаниях шамана, а также о нересте лососевых рыб, отснятые Крамаренко на Камчатке, были приняты двором в качестве подарка, а сам даритель был удостоен золотых часов с цепочкой с изображением государственного герба. Но что для крупного рыбопромышленника этот подарок, ему нужно большее — упоминание его имени рядом с императором. И тут завязывается целая интрига, в которой участвуют имена высокопоставленных особ, включается пресса, где одни издания хвалят Крамаренко, другие же уличают его в нечистоплотности. Тем не менее ему удается продемонстрировать свои ленты императору в своем присутствии с последующим упоминанием о нем на газетных страницах.

Николай II принимает парад почетного караула в г. Смоленске 31 августа 1912 года

«Хлеб-соль» от городских властей. г. Смоленск

Надо отметить, что почти все, занимавшиеся в то время кинопроизводством, особенно в начале деятельности, стремились пробиться на демонстрации при дворе, чтобы в дальнейшем была возможность указать об этом в рекламных афишах.

В 1914 году преуспевающий уже Ханжонков по заказу Морского министерства снимает картину «Балтийская эскадра», где представлен флот, а также предприятия, обслуживающие его. Через морского министра А.А.Ханжонков подает прошение в МИДв с просьбой: «...повергнуть к стопам нашего уважаемого и любимого Монарха и Августейшей Семьи Его наше

[6] РГИА, ф. 472, оп. 43, д. 157.

сердечное желание продемонстрировать картину...» И такое прошение было удовлетворено.

Но на прошение упомянуть о высочайшем просмотре картины на афишах был получен отказ, так же, как и в 1911 году был получен аналогичный отказ на использование высочайшего имени в рекламных целях тем же Ханжонковым после просмотра при дворе его картины «Оборона Севастополя», а научно-популярной картине «Пьянство и его последствия» (1914) и вовсе было отказано в демонстрации во дворце.

Интерес к кино не угас у Николая II и в годы первой мировой войны. Даже находясь с наследником в ставке, он посещал киносеансы, проходившие в офицерском клубе, так как отказался от устройства лично для него просмотровой комнаты.

До 1908 года, когда был снят первый отечественный фильм «Понизовая вольница», в России игровые, художественные фильмы были исключительно иностранного производства.

Одним из первых игровых фильмов русского производства, удостоенного высочайшим

Николай II, Александра Федоровна, цесаревич Алексей, генерал-губернатор Смоленска, архиепископ Смоленска и другие выходят из собора

На Адмиралтейской набережной Санкт-Петербурга. Шествие Марии Федоровны (вдовствующей императрицы) и Ее Величества Александры Федоровны с членами императорской фамилии и свитой по направлению к Зимнему дворцу

просмотром, можно считать картину А.Ханжонкова «Оборона Севастополя», показанную царю в Ливадии 15 ноября 1911 года. В следующем году вышла в свет лента совместного производства фирм А.Ханжонкова и братьев Пате «1812 год». И сразу же пошло прошение о высочайшем просмотре фильма. Министерство императорского двора, ссылаясь на высочайшее повеление императора Николая I в 1837 году о запрете выведения на русской сцене царствовавших лиц дома Романовых, поставило условием непременно исключить из картины все изображения Александра I, а также и некоторые эпизоды, «которые могут представить в нежелательном освещении деятельность нашей армии, а также задеть религиозное чувство русского народа, как, например, «казаки поворачивают назад», «казаки рассыпаются и отступают за реку», «французские солдаты отступают к Березине в маскарадных костюмах, то есть в ризах, рогожах и попонах», у некоторых из отступающих французов «на головах кивера, у других камилавки»[7].

И вот, убрав все сцены с изображением императора Александра I, картину показали императору Николаю II, а уже после она была допущена в кинотеатры.

Одновременно с этой картиной А.Ханжонков передает в кабинет ее императорского величества, как подарок наследнику цесаревичу, два мультипликационных фильма «Стрекоза и муравей» и «Рождество у обитателей леса» и хроникальную ленту «Приют-корабль наследника цесаревича»: «...быть может демонстрирование этой ленты доставит удовольствие Его Императорскому Высочеству в период восстановления Его драгоценного здоровья после перенесенной болезни»[8].

В 1913 году Россия готовилась отметить 300-летие дома Романовых. Не могли отстать от этого события и кинематографисты. И началась скоротечная гонка, соревнование фирм А.Ханжонкова и А.Дранкова. Рефери этого соревнования становится фирма братьев Пате, готовая взять в прокат все юбилейные картины. «А.Ханжонков и К°» выпускает историческую драму «Воцарение дома Романовых», «Дранков и Талдыкин» — «300-летие державного дома Романовых». «Бр. Пате» предложили выпустить обе юбилейные картины в один день по всей России. Но финишный рывок выигрывает все-таки Дранков. Он добивается разрешения лично продемонстрировать картину государю и даже во время показа быть осчастливленным беседой с Николаем II. Со-

[7] РГИА, ф. 472, оп. 49, д. 969.
[8] РГИА, ф. 525, оп. 2, д. 250.

держание беседы Дранков изложил в очередном прошении в МИДв:

«...Государь Император изволил выразить удовольствие по поводу того, что на снимках не было ни одного постороннего лица.

— Это не так, как в картине «Оборона Севастополя», — изволил добавить Государь Император. — Где во время картины исторического морского боя на фоне виднелись современные броненосцы.

Далее Его Императорскому Величеству угодно было подробно расспрашивать меня о моем деле и о некоторых технических подробностях русской кинематографической работы.

Услышав от меня, что мною задуман ряд исторических лент из славной истории русского войска и на первой очереди историческая хроника «Покорение Кавказа», Его Императорскому Величеству благоугодно было сказать:

— Снимайте, но только старайтесь, чтобы не было бутафорской постановки, как то было с современным оружием при постановке «Обороны Севастополя»[9].

Николай II в присутствии Великого князя Николая Николаевича и офицеров штаба наблюдает ход маневров в Красном селе. Санкт-Петербург

Пребывание царской семьи в Нижнем Новгороде во время юбилейных торжеств 300-летия дома Романовых. 17 мая 1913 года

Известно также, что православный государь как человек верующий категорически отказал А.Ханжонкову, предлагавшему на высочайший просмотр итальянскую ленту «Камо грядеши?» (по Г.Сенкевичу).

Отдавая должное в зарождающемся искусстве его творческой и общепознавательной направленности, Николай II не мог не выразить своего отношения к другой его крайности. Тем более что кинематограф, как стихийное бедствие, неуправляемо обрушивался на все новые и новые территории России. «Все кому не лень, соблазненные новым видом наживы и имеющие смекалку в голове, приобретали аппарат и в бывших магазинных, квартирных и трактирных помещениях проламывали стены, завешивали окна черным коленкором и начинали крутить»...[10]. Публика валила валом. А отсюда: «28 минувшего апреля месяца в разных кинотеатрах Киева, по окончании последнего представления и после ухода публики найдены в большом количестве воззвания преступного сообщества, призывающие рабочих от имени Киевского комитета Российской социал-демократической рабочей партии не приступать к работам на фабриках и заводах в день 1 мая сего года. Воззвания рекомендуют рабочим устраивать в этот день сходки с пением революционных песен, причем заключительные строки обнаруженных воззваний гласят: «Долой правительство капиталистов! Да здравствует Социальная революция! Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» (Из доклада директора департамента полиции от 3 мая 1908).

На докладе запись Николая II: «Факт печальный. Я неоднократно указывал, что эти кинематографические балаганы опасные заведения. Там негодяи могут черт знает что натворить, благо народ, говорят, толпами валит туда, чтобы смотреть всякую ерунду. Не знаю, что придумать против таких балаганов»[11]. Николай II еще дважды негативно высказывался о кинематографе, но оба эти высказывания были спровоцированы случаями, аналогичными вышеупомянутому.

Бурно растущий кинематограф требовал к себе пристального и покровительственного внимания. В начале 1916 года было принято решение о разработке проекта государственной монополизации кинематографа. Но последующие известные события не дали довести дело до конца.

---

[9] РГИА, ф. 472, оп. 49, д. 1252.
[10] Чайковский Б. Младенческие годы русского кино. М., 1928, с. 7.
[11] Цит. по: Зильберштейн И. Николай II о кино. — «Советский экран», 1927, № 15.

Кинофотоматериалы подготовлены И.Фурмановой и Т.Шуваевой

АНДРЕЙ ХРЕНОВ

Русская американка

Сегодня, пытаясь примерить пресловутую «американскую ментальность» к нашему искушаемому прелестями свободного капитализма потерянному сознанию, стоит вспомнить и о тех, кто покорил Америку на заре века — задолго до октябрьских катаклизмов и последующих волн эмиграции. Например, о забытой легенде немого голливудского кино — русской американке Алле Назимовой.

Ее творческая карьера на первый взгляд может показаться идеальным воплощением Американской Мечты. Невысокая, хрупкая и тоненькая актрисочка московского МХАТа стала звездой бродвейских театральных подмостков и голливудских киностудий, известной именно как Назимова, безо всяких подделок под стиль «рюсс», всех этих «...офф» и пр. К приезжавшей из своего особняка на съемочную площадку приме обращались почтительно и с боязнью: «Мадам» — суровый нрав актрисы был известен. И лишь близким друзьям позволялось называть ее Аллой. Неутомимая «Мадам» долгое время была самой высокооплачиваемой актрисой «Метро», финансируя собственные проекты и играя, естественно, в них главные роли, она контролировала буквально все — от сценария до подбора актеров на второстепенные роли. Недоброжелатели завидовали ее энергии и таланту, остальные — боготворили.

Одаренная ученица школы Станиславского, она реформировала традиции театральной Америки. Ее называли второй Дузе, а Теннеси Уильямс, еще студентом видевший ее в «Привидениях» Ибсена, признавался: «Это было одно из тех незабываемых впечатлений, которые заставили меня писать для театра. После игры Назимовой хотелось для театра существовать».

Но ее роман с Голливудом, вопреки принятому мнению, сложился не так счастливо. Назимова была столь яркой индивидуальностью, столь оригинальна и своеобычна была ее актерская манера, что почти все картины с ее участием оказывались намного ниже уровня актрисы. Назимова была звездой, чей свет безжалостно выжигал все окружающее.

Алла Назимова, единственная в длинном ряду талантливых русских актеров, пытавших счастья за океаном — вместе с Анной Стэн, Ольгой Петровой, Иваном Мозжухиным, Акимом Тамировым, Михаилом Чеховым, — добилась прижизненной славы, с последующим полным забвением.

Божественная Алла, посвятившая себя заветной мечте русских киноподвижников Ермольева и Протазанова с их «Русской золотой серией» или французского товарищества «Фильм Д'Ар» — доказать, что молодое киноискусство может сравняться с другими великими искусствами, а в чем-то даже превзойти их... И в 1929 году, снова возвращаясь к театру, горестно обронившая: «Ах, если бы я могла сжечь все свои фильмы — до последнего дюйма. Я стыжусь их».

Что мы знаем о ней?

В солнечной и беззаботной Ялте, в семье зажиточного еврейского аптекаря Левентона 22 мая 1879 года родилась дочка. Своей черной, как смоль, шевелюрой Алла была обязана не только еврейской крови, но и, по слухам, испанской — в ее роду были дворяне по фамилии Лавендера. Европейское воспитание было в ее среде хорошим тоном — шестилетнюю Аллу посылают в частную католическую школу в Швейцарию, в Монтрэ. Способная ученица быстро осваивает несколько европейских языков, но пока ее больше влечет к музыке. Вернувшись через несколько лет на родину, она поступает в Одесскую консерваторию, где изучает игру на скрипке под руководством таких корифеев, как Чайковский и Римский-Корсаков.

Но театр притягивает к себе, как магнит. Отныне ее мечта — быть актрисой, жить для театра. Консерватория забыта, а экзамены в московское Филармоническое училище, в класс Немировича-Данченко, выдержаны с блеском. Через три года за роль в выпускном спектакле — «Маленький Эльф» Ибсена — она получает золотую медаль, почетную награду академии. Драматургия Ибсена помогла Назимовой состояться, и очень символично, что ее успех начался именно с этой роли, но сначала она целый год подвизается на «выходах» во мхатовских спектаклях; учится у Станиславского и лелеет честолюбивые мечты о будущем. Тогда же Алла Левентон берет себе театральный псевдоним — Назимова.

Встреча в Костроме с Павлом Орленевым,

приобретавшим в то время все большую известность, резко изменила ее жизнь. Они поженились. Орленев был на десять лет старше Назимовой. Неисправимый романтик, актер «нутра» и вдохновения, он странствовал по необъятным российским просторам со своими спектаклями, лишь изредка выступая в обеих столицах — к академизму московских и петербургских театров относился настороженно. Говорили, что не было такого медвежьего угла, в котором не выступала его труппа. Впоследствии Орленев с радостью примет октябрьский переворот, станет подлинным просветителем театральной провинции. А еще позже — разочаруется в своих усилиях.

С Аллой Назимовой возникла любовь с первого взгляда. Но в их отношениях присутствовал и профессиональный оттенок — Орленев сразу поверил в Назимову-актрису, расчетливую и сильную партнершу. Они были похожи даже внешне — оба тоненькие, небольшого роста, гибкие и изящные; с выразительными голубыми глазами, обрамленными длинными ресницами. Их энергии и темперамента хватило бы на целую труппу: пятнадцать часов ежедневной работы в театре — разучивание ролей и репетиции днем, спектакли вечером — для них все это было предельно естественным. Плюс бесконечные переезды, гастроли в провинции... Дилемму каждой талантливой дебютантки российского театра начала века — оставаться в столичной труппе на «выходах», на вечных вторых ролях, или сразу стать примадонной провинциальных театров — Алла решает просто. Странствующий рыцарь театра Орленев постепенно делает из нее «звезду», помогая получить более двухсот ведущих ролей в театрах Костромы, Херсона, Вильно. Они были неразлучны и на сцене — если Орленев играет Дмитрия в «Братьях Карамазовых», то Назимова — Грушеньку (несмотря на то, что жгучая, южноевропейская красота Аллы мало соответствовала облику инфернальной русской красавицы Достоевского), если он — Хлестакова, то Назимова — Анну Антоновну...

«Невеста войны». 1915

Новомодные турне наших именитых деятелей искусства по русскоязычным еврейским общинам Америки — изобретение не нашего трудного времени. Первыми русскими гастролерами были, оказывается, Орленев и Назимова. Их козырной картой стала пьеса Чирикова «Евреи», написанная по следам недавних погромов и полная местечкового колорита. Еврейская местечковая беднота в начале века делилась на искавших спасения от царских притеснений либо в революции, либо в эмиграции, преимущественно в Новый Свет. Их конфликт, и их смерть в погроме составляет содержание этой пьесы, со скрипом прошедшей царскую цензуру.

23 марта 1905 года после успешных гастролей в Берлине и Лондоне труппа Орленева давала первый спектакль в нью-йоркском Нижнем Ист-Сайде, в театре «Геральд Сквер». Российский антисемитизм — беспроигрышная карта для кварталов нью-йоркской еврейской бедноты, но всех покорила вдохновенная игра блестящей пары. Окрыленные успехом, все вырученные деньги они тратят на ремонт театра на Третьей улице Ист-Сайда, дав ему пышное название «Русский лицеум». В течение сезона 1905/06 годов в его репертуаре Гоголь и Чехов, Ибсен и Достоевский, Стриндберг и Гауптман. «Лицеум» стал небольшим очагом европейской классики в сердце «дикой» Америки, а восхищенные критики все чаще сравнивали Назимову с Элеонорой Дузе. На что она замечала многочисленным репортерам: «Когда они называют меня Дузе, я только улыбаюсь. Это же смешно. Дузе — богиня!»

Но дело шло к банкротству. Идеалист Орленев во имя коммерческого успеха переходить на развлекательные шоу и водевили не собирался, а содержать экспериментальный театр для полунищей американской интеллигенции было нерентабельно. Меценаты-миллионеры, и среди них воспетая Эллочкой-людоедкой госпожа Вандербильд, сперва щедро финансировали его спектакли, да и сборы были хорошими: «...часто уезжали со спектакля с чемоданами, наполненными долларами — золотом, серебром и бумажками», — вспоминает Орленев в своих мемуарах. Гастроли в Чикаго и Бостоне субсидировали Эндрю Карнеги и Джон Пирпойнт Морган. Но постепенно орленевская независимость начала

отпугивать меценатов, и в конце концов актер провел два дня в нью-йоркской тюрьме для должников.

Перед американским вояжем Назимова абсолютно не верила в успех. Только энергия мужа подвигла ее на эту поездку. Освоившись за год и увидев, как оценивают ее игру американцы, наслушавшись лестных предложений от театральных импресарио, актриса принимает решение. Разумеется, не сразу. Она была многим обязана Орленеву, который сделал из нее профессиональную актрису. Она же пробудила в нем интерес к Ибсену, к западной драматургии. Разорвать такой тандем было бы трагедией для обоих. Поэтому Назимова попробовала убедить Орленева остаться с ней. Вот что она рассказывала корреспонденту «Нью-Йорк Миррор» о своем разговоре с мужем: «Изучи английский, — умоляла она. — Им нравится наша игра. Только они нас не понимают...» «Слишком поздно, — отвечал он. — Язык можно выучить в юности. Мы поедем обратно в Россию и будем играть для зрителей, которые нас понимают!» В решении Назимовой, в которое никак не мог поверить несчастный Орленев, проявился весь твердый и честолюбивый характер актрисы.

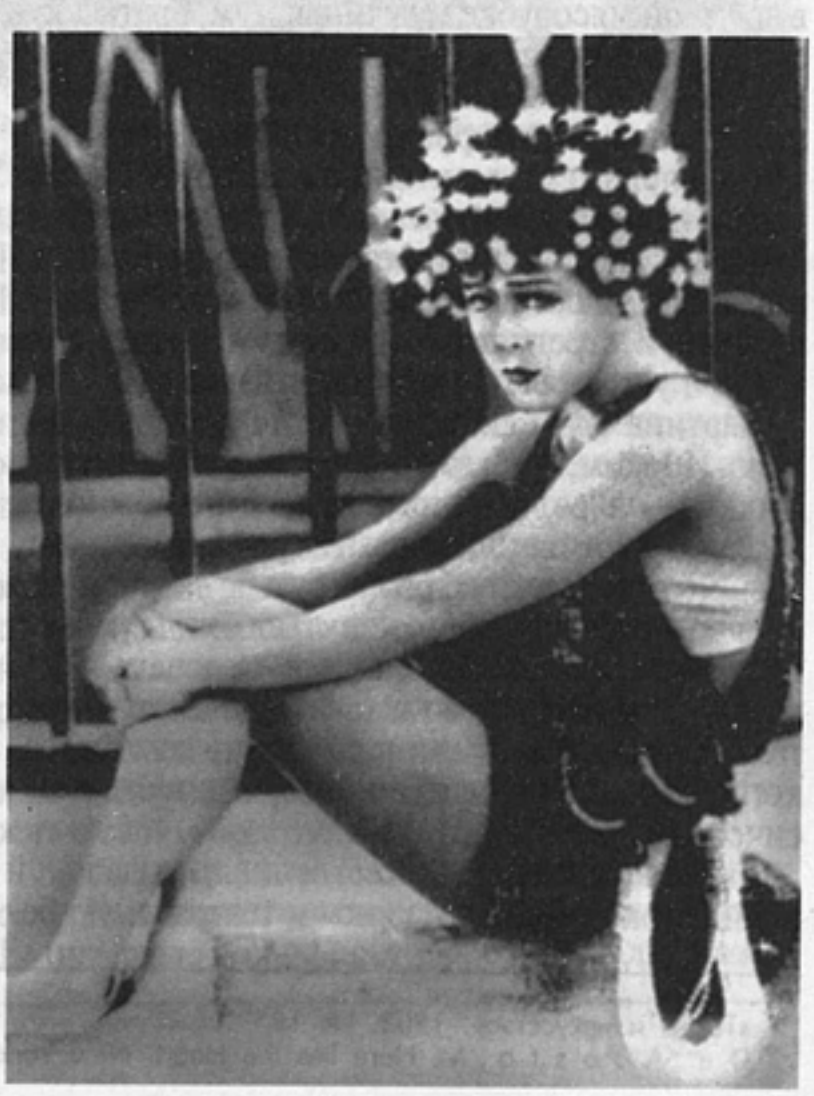
Она проводила корабль, увезший Орленева в Норвегию, и в одиночестве вернулась в джунгли Манхэттена.

Когда следующей осенью Орленев вновь собрался на гастроли в Америку с ибсеновским «Брандом», то в Христиании, столице Норвегии, его настигла отчаянная телеграмма Назимовой: «Прошу тебя, оставь мне этот единственный уголок в мире, а у тебя и без Америки много места!» Велика сила любви. Актер без колебаний отменяет поездку: платятся неустойка за театр, арендованный в Нью-Йорке, гонорары актерам специально собранной труппы, пропадают пароходные билеты. «Американский уголок» был подарен Орленевым созданной им самим «русской Дузе»...

Затеряться в манхэттенских джунглях актрисе не пришлось. Театральный продюсер и владелец театров Л.Шуберт, видевший ее русские спектакли, упрашивал выступить у него в любой роли — разумеется, на английском. Обучала ее языку и ставила произношение мать знаменитого гриффитовского актера Ричарда Бартельмеса, тогда еще — малыша Дика. «Русских я избегала, — вспоминает Назимова, — не хотела слушать тяжелый северорусский акцент. Надо было, чтобы ухо отвыкло от него».

13 ноября 1906 года в театре «Принцесс» состоялся дебют англоязычной актрисы Аллы Назимовой в одной из лучших ее ролей — Гедды Габлер. Театральный Нью-Йорк был покорен, газеты писали, что эта «хрупкая русская превзошла всех нынешних любимцев публики». И вскоре большинство ибсеновских пьес, принесших ей заслуженную славу, она играет в Театре на 39-й улице, который Шуберт называет в ее честь.

«Саломея». 1923



В ролях Аллы Божественной, в ее трактовке Ибсена любопытствующие американцы видели образы загадочного, потревоженного политическими бурями Левиафана — России. Разваливающейся империи еще предстоит воздвигнуть, подобно строителю Сольнесу, воздушные замки на каменных осколках фундамента. Пережить «феминистический» бунт, распад доныне крепкой семьи, разрушенной с такой же легкостью, как кукольный дом. Истребить в себе все человеческое и повести своих прихожан вперед, вверх, к ледяным вершинам, где высится недостижимая церковь, — как стремился фанатик Бранд. Тревога и боязнь неведомого будущего — вот что сквозило в игре «русской Дузе», экзотического славянского цветка, пышно расцветшего на американской почве.

В промежутках между серьезными ролями Хильды в «Строителе Сольнесе», Риты Алмерс в «Маленьком Эйольфе», Гедды Габлер актриса позволяла себе передышки в мелодрамах и водевилях. В «Графине-кокетке» и «Красавице» («Белла Донна») уже появляются штрихи к имиджу женщины-вамп. С мелодраматическим антивоенным водевилем «Невесты войны» Назимова устраивает гастроли по всей Америке. А по ее возвращении режиссер Герберт Бренон предлагает Назимовой сыграть главную роль в его будущем фильме.

Шел первый год мировой войны, Европа была охвачена пожарами, и даже в далекой Америке не было ничего важнее пацифистской темы. Джоан — Назимова, вдова убитого на фронте офицера, не может больше видеть, как погибают в военной мясорубке мужчины: муж, братья, кузены... Джоан беременна, но рожать детей для военного Молоха больше не хочет. Кульминация фильма — ее марш протеста перед королем, где она призывает всех женщин не рожать новых солдат на неминуемую смерть. Толпа женщин на заднем плане поддерживает героиню одобрительными выкриками. Джоан подносит к виску револьвер и стреляет. Толпа поднимает ее тело вверх и устремляется вперед, к королю.

Картина была снята на студии «Айдиал» под Нью-Йорком, в Нью-Джерси. В ней снимался Дикки — в роли одного из четырех сыновей Джоан. В картине снимался и Чарлз Брайант, сыгравший столь важную роль в судьбе актрисы. Он стал ее любовником (пожениться они не могли, поскольку развода Орленев давать почему-то не хотел) и партнером во многих фильмах. Он же тактично совлекал Назимову на путь коммерческого успеха, критикуя ее приверженность классическому репертуару.

Скучала ли Алла Божественная по далекой родине, окунувшись в кино- и театральную бешеную американскую гонку? Сие неизвестно. В отечестве слагались легенды о ее успехах, газеты печатали язвительные фельетоны о новой американке. Комиссаржевская, ездившая с гастролями в Нью-Йорк, не получила такой вдохновенной поддержки, как труппа Орленева. Считали, что «...успеху госпожи Комиссаржевской очень вредил местный патриотизм. Госпожа Назимова, играющая по-английски, «натурализованная», так сказать, артистка — раздувается всемирно. Из Назимовой американцы хотят сделать вторую Дузе. Назимова поняла высоко мещанский характер страны «желтого дьявола». Она живет в особняке неприступною царицею, скрывающейся от взоров публики...»[1]

Вот какой увидела Назимову актриса Мерседес де Акоста на благотворительном вечере в Мэдисон Сквер Гарден: «Представляя Россию (которая тогда все еще была императорской Россией), она неожиданно появилась в проходе, ведущем к просторной арене, находившейся тогда на 27-й улице, в костюме казака, чем-то напоминающая виденные мною фотографии царевича. Когда оркестр заиграл императорский гимн, она, освещенная ярким светом прожектора, развернула русский флаг. Гимн сменился бешеной казачьей мелодией, и она, продолжая вздымать флаг, обежала вокруг всей арены, взлетая в воздух через каждые несколько шагов. Бежать и к тому же подпрыгивать на этой огромной сцене с таким изяществом было под силу немногим танцорам или спортсменам. Весь зал в тот вечер был у ее ног»[2]. Думается, что эта церемония была для Аллы Назимовой бо́льшим, нежели обычный рекламный трюк с элементами «славянской» экзотики.

Предложения и заманчивые контракты с Голливудом после успеха «Невест войны» посыпались как из рога изобилия. Честолюбие и властность актрисы проявились в ее контракте с компанией «Метро» — он позволял Назимовой самой набирать съемочную группу, утверждать сценарий, режиссера, актеров. Однако пока это могущество не позволяло ей экранизировать Ибсена и Чехова: таких элитарных вещей дельцы «Метро» не поощряли.

Ее минимальная зарплата теперь достигала 13 тысяч долларов в неделю — многие голливудские «звезды» могли о таком только мечтать.

Чарлз Брайант — спутник жизни Назимовой и «злой гений» — убедил ее попробовать себя в экзотическом, но хорошо оплачиваемом амплуа неврастеничных певичек парижских кабачков, дочерей арабских шейхов и индийских танцовщиц, полукровок и прочих хрупких цветов «полусвета». Ее легкая фигурка нимфетки, вся ее характерная южная внешность идеально подхо-

[1] «Театр и искусство», 1908, № 19.
[2] De Acosta M. Here lies the Heart. New York, 1974.

дили для сентиментальных мелодрам типа «Игрушки судьбы» Дж. Бейкера — на популярнейший сюжет русского дореволюционного кино о цыганке Азе, жертве мужских страстей, или «Красного фонаря» Альберта Капеллани о полукитаянке, что становится «Богиней Красной лампы», лидером того самого боксерского восстания в Пекине, которое помогли в начале века подавить войска Николая II. Брезгливо относясь к мелодраматическим сценариям, честолюбивая Мадам играла в них, поскольку фильмы делались под нее — роли Назимовой были альфой и омегой таких картин.

Уже в первой роли для «Метро» — фильме «Чудесное явление» (1918) — проступает ее излюбленная тема одинокой, ранимой женщины, прячущейся за маской хищницы-вамп, капризной и избалованной. Джолина, певичка из кабаре в Латинском квартале Парижа, позирует для своего возлюбленного, американского художника Гранвилла (Чарлз Брайант). Изображая ее то вакханкой, то Саломеей, то Клеопатрой, он приобретает известность. Когда же Гранвилл пишет с нее портрет Мадонны, происходит чудо: Джолина порывает с развратным миром богемы, уезжает работать в деревню (!), а когда начинается война, становится медсестрой Красного Креста. На поле боя она встречает раненого Гранвилла и спасает его. Фильм заканчивается свадьбой и поцелуем в диафрагму.

В мелодраме Альберта Капеллани «Око за око» (1918) дочь арабского шейха (Назимова) бежит с любовником, французским капитаном (снова Брайант), из своего племени. Героиню настигают, продают в рабство, и капитан, после многочисленных препятствий разыскавший возлюбленную, ставшую танцовщицей парижских притонов, вновь обретает ее.

В мелодраме «Из тумана» (1919) того же Капеллани религиозный фанатик-пуританин буквально изводит свою беременную сестру Фейт (Назимова), запирая ее на заброшенном маяке, где у нее родится дочь Ева (ее тоже играет Назимова) и где она погибает. Брат-изувер становится смотрителем маяка и воспитывает девочку, никого к ней не подпуская. В итоге добродетель торжествует, красавица Ева встречает, после долгого затворничества и мытарств, миллионера, владельца яхты, и узнает правду о матери. Как видим, мелодрамы Назимовой не сильно отличались одна от другой.

Не смешные и нелепые сюжеты этих мелодрам, но утонченная игра Назимовой почти сразу вывела ее в ряды ведущих голливудских «див» — в каждом списке любимых актрис ее имя стояло рядом с именами Мэри Пикфорд, Нормы Толмедж, Пирл Уайт, Маргерит Кларк.

До уже коммунистической России доносятся слухи о экранной славе Назимовой. «Совкино» начала 20-х прокатывает фильмы с ее участием наряду с «Индийской гробницей» или «Медвежьей свадьбой». Рецензент журнала «Кино» загадочный Т.С., следуя концепции «видимого человека» Белы Балаша, уподоблял искусство актрисы танцу и пантомиме: «Лицо ее только помогает телу. Тело, а не лицо — вот обаяние Назимовой... «Может быть, правда, что я танцую свои ролики, — говорит она, — но если бы вы знали, как трудно мне это дается». Рецензент восхищается также чересчур «реалистическими» методами ее репетиций, ее энергией и самозабвением: «...Вот она дочь сторожа маяка, одетая в рубище, босая (речь идет о мелодраме «Из тумана». — *А.Х.*). Она хозяйка дома ее отца (рецензент ошибочно принимает злодея — брата матери — за отца. — *А.Х.*). Пираты проникают в башню маяка и запирают ее отца в чулане... Борьба между хрупкой маленькой артисткой

Алла Назимова и Рудольфо Валентино в «Даме с камелиями». 1923

и рослым пиратом потрясающа. Кино немо, но Назимова испускает раздирающие душу крики. Кровь стынет в жилах, рассказывают присутствующие на репетициях, слыша этот ее исступленный крик. Она бьет что есть силы своего противника, царапает его, кусает... Партнер не выдерживает и выпускает ее... Аппарат перестает работать, Назимова падает без сил...

«Простите, — очнувшись, роняет она, — я, кажется, слишком энергично отбивалась... Я причинила вам боль». Бедный «пират» смущенно показывает на кровавые подтеки на своих руках и синяки на ногах...

«Вы слишком реалистичны», — мрачно добавляет он. Назимова делает прыжок пантеры и бежит в свою уборную...»[3]

Вряд ли мы точно сможем определить, как сама Назимова относилась к ролям такого рода. Ее интервью весьма противоречивы. Алла Боже-

[3] «Кино», 1923, № 4, с. 12.

ственная любила окружать себя загадками... Ясно одно — мелодрамы периода «Метро» выдвигали на первый план именно ее, русскую экзотическую «звезду», умаляя всех остальных, даже неотразимого Брайанта. Что придавало Алле уверенности в свои силы...

Алла Назимова поселилась в Голливуде в 1918 году — ее ежемесячные 13 тысяч долларов, выплачиваемые компанией «Метро», позволили ей арендовать небольшую, испанского типа виллу на Сансет Бульваре. За арендный контракт на 99 лет — Алла собиралась жить долго — актриса выплатила 50 тысяч долларов.

Истинная Красота, в ее уайльдовском понимании, была *всем* для Назимовой. Красота в искусстве — не зря она обращается к пьесе Уайльда «Саломея». Красота тела — изнурительные ежедневные упражнения, культ собственного тела до глубокой старости заставлял ее выглядеть под безжалостным светом софитов хрупкой девочкой. Красота всего, чем она себя окружала, — ее «испанистый» особняк прятался в поистине райском саду на два гектара, засаженном мандариновыми и апельсиновыми деревьями, пальмами, розами, бамбуком... У входа в дом возвышались, словно стражники, два кедра. Тропические растения скрывали маленький пруд с лилиями и бассейн в форме Черного моря, на берегах которого когда-то родилась маленькая Алла.

Немало «звезд» — только восходящих, которых заботливо опекала Назимова (вроде Ричарда Бартельмеса или Мейбл Норман), и уже засиявших, — плавало во время многочисленных вечеринок в «Черном море» Аллы, бассейне, огромном даже по голливудским стандартам. Назимова устроила в Голливуде нечто вроде европейского салона, где можно было встретить знаменитостей мира искусства, где слышалась французская, английская, русская речь... Шаляпин, гастролировавший в Лос-Анджелесе в 1923, 24 и 25 годах, заезжал обычно после концертов в Сад Аллы съесть пару бифштексов и выпить русской водки. Великая Анна Павлова с балетмейстером Фокиным бывали в гостях вместе с четой Мэри Пикфорд — Дуглас Фербенкс — Назимова уговорила их в 1924 году сделать экранную пробу Павловой к новому фильму их компании «Юнайтед Артистс». Многие художники и писатели восхищенно вспоминают вечера в райском саду Аллы...

В середине 20-х, почувствовав, что ее карьера начинает клониться к закату, она решила обеспечить себе спокойную старость и превратила свой сад с особняком в отель, или, точнее, в нечто вроде пансиона с двадцатью пятью маленькими бунгало. В январе 1927 года праздник открытия продолжался 18 часов — для будущих постояльцев на «берегах Черного моря» трубадуры распевали мадригалы на французском. За великолепие, достойное сказок Шехерезады, голливудские борзописцы прозвали имение Назимовой «Садом Аллаха», против чего актриса бурно протестовала, утверждая, что с исламом ничего общего не имеет.

Но ожидаемой финансовой независимости не наступило. Меньше чем через год «Сад Аллаха» оказался на грани банкротства. У маленького пансиона Назимовой были могущественные конкуренты (например, отели «Эмбассадор» и «Александрия»), и «Сад» пришлось продать в счет неуплаченных долгов и налогов. Однако актриса выговорила себе права на маленькую квартирку в пансионе, и всегда, когда бывала в Голливуде, жила там, по-прежнему с королевским достоинством обращаясь с квартирующими здесь знаменитостями — с Марлен Дитрих, Джеком Демпси, братьями Маркс, Эролом Флинном и чуть позднее с Фрэнсисом Скоттом Фицджеральдом, — но с грустью вспоминала о тех днях, когда была здесь полновластной и гостеприимной хозяйкой.

Пытаясь разрушить образ хрупкой экзотической «дивы», Назимова порою просто провоцировала газетчиков. На вопрос интервьюера: «Надо ли иметь детей?» — Алла Божественная ответила: «Только не женщинам, занимающимся творчеством. Женщине, ведущей творческую жизнь, поневоле приходится делать вещи, иногда бросающие вызов общепринятому. Чтобы себя выразить, ей следует быть свободной». В этом интервью Мадам заявляет о себе как об одной из первых феминисток и рассказывает о своем заветном плане снять фильм, в котором вся съемочная группа — режиссер, сценарист, оператор, актеры — будет состоять из женщин. Репортер был шокирован: «Передо мной была совсем не та Назимова, которую я представлял. Струйки фимиама не курились по-змеиному вокруг ее точеной головки мальчишки-подростка... Ее мысли остроумны, а фразы лаконичны, как у мужчин. Она рубит с плеча...»[4]

Даже со своими друзьями Мадам вела себя надменно, а уж людям с запятнанной репутацией подступиться к ней было невозможно. Дагмар Годовски, актриса немого кино, в своей автобиографии вспоминает встречу Назимовой с одним из будущих экранных идолов 20-х годов на званом ужине в честь Назимовой, который давали боссы студии «Метро». «Красивый брюнет [...] Гуильельми [...] подошел к столу, сияя от восторга, и я начала представлять его, но Назимова опустила голову и замерла. Ее маленькая фигурка была напряжена, она сидела, словно на нее нашел столбняк. Я умолкла, Гуильельми — тоже.

---

[4] Druesno M. Nazimova: Her silent Films. — «Films in Review», 1985, № 4, с. 407.

Назимова гневно воскликнула: «Как вы осмелились пригласить этого жиголо к моему столу? Как вы осмелились представлять этого сутенера *Назимовой*?»

Синьор Гуильельми приехал в Калифорнию, чтобы избежать отвратительного скандала в Нью-Йорке. Богатая чилийка... из-за любви к этому молодому человеку убила своего мужа. Хотя он не принимал в этом участия и был абсолютно невиновен, его имя было анафемой.

Когда он стал получать небольшие роли в фильмах, он, однако, сменил имя — на Валентино»[5]

Позднее Рудольфо Валентино станет прекрасным партнером Назимовой в «Даме с камелиями» (1921, режиссер Рей Смолвуд). Он станет мужем и «лучшим творением» знаменитой Наташи Рамбовой, урожденной Уинифред Шонесси, из штата Юта, взявшей модное русское имя во время романа с артистом Русского императорского балета Федором Козловым. Талантливая балерина, дизайнер, смело вводившая принципы изощренного Арт Нуво в голливудский быт, Рамбова была единомышленницей Аллы и художником-декоратором на трех ее лучших картинах — «Дама с камелиями», «Кукольный дом» и «Саломея». Назимова предвидела, что брак с Рамбовой, честолюбивой и деспотичной красавицей, не принесет счастья Валентино. Так и случилось — причиной смерти Великого Любовника стал развод с «femme fatale», который привел его к язве желудка. Мистера Валентино съел желудочный сок.

Одним из штрихов скандального имиджа Назимовой была лесбийская любовь. Интервьюеру журнала «Моушн Пикчерз» она объявила, что общается в основном «только с юными девушками». Проницательные критики ехидно замечали, что «успех Мадам основан не столько на совершенстве ее постановок, сколько на ее необыкновенной силе личности и мастерстве, а также, очевидно, ее всепоглощающей притягательности для женского пола»[6]. Однако Патси Руфь Миллер, карьеру которой устроила Назимова, пригласив играть шестнадцатилетнюю простушку в «Даму с камелиями», уже в старости возражала против этой лесбийской легенды. «Она никогда бы не позволила носить мне короткое платье и не простила бы мне подростковый флирт, — признается Миллер. — Я долгое время жила у нее дома и не замечала ничего подобного! Она любила мужчин!»[7].

Голливуд начала 20-х был магическим местом — больших денег, энергии и славы. На вершине звездного небосклона пребывали Мэри Пикфорд и, конечно же, Чаплин. Толстяк «Фатти» Арбэкль пожинал плоды экранного успеха, еще не ведая, какая трагедия ждет его впереди (после одной из голливудских оргий он был обвинен в растлении юной актрисы). Уильям Харт лихо сражался с индейцами в пекшихся, как блины, и похожих как однояйцевые близнецы вестернах, а бравый Дуг Фербенкс вламывался в багдадские серали или несся с луком по шотландским лесам, спасая своих лесных братьев от королевских гвардейцев. Энергичная Пирл Уайт каждый день рисковала жизнью, нависая над пропастью или ложась под поезд, блистая в своем непрекращающемся сериале. А печальные и трогательные «сиротки бури», Лилиан и Дороти Гиш, растопляли сердца даже самых неулыбчивых. Фотографии девушек «пин-ап», мак-сеннетовских красоток с журнальной обложки, и среди них Глории Свенсон, можно было увидеть в любой казарме «джи-ай» — американских солдат первой мировой.

На этом фоне «индустрии грез» душещипательные мелодрамы русской американки приходи-

На съемочной площадке фильма «Побег». Продюсер Лоуренс Вейнгартен, Алла Назимова, режиссер Мервин Ле Рой. 1940

лись как нельзя более к месту. Но Назимова мечтала о большем. Она верила в возможности кино, и ее давняя мечта — совместить высокое искусство с коммерческим успехом, привнеся в стандартный голливудский продукт изящество и рафинированность европейской кинокультуры — теперь могла осуществиться. Европа должна была встретить Америку в фильмах Аллы.

И все же популярность русской звезды постепенно сходила на нет, голливудские газетчики высмеивали последние фильмы «Метро» с ее участием. Тогда было торжественно объявлено, что с этого времени Мадам Назимова будет сниматься только в картинах по выдающимся произведениям литературы.

Назимова и Рамбова начали со скандальной «Афродиты» Пьера Луи. История обреченной любви еврейской куртизанки Хризис к Демет-

---

[5] Godowsky D. First Person Plukal. New York, 1958, p.82.
[6] Morris M. Madam Valentino: the many lives of Natasha Rambova. New York, 1958, p. 66.
[7] Там же, с.67.

Обри Бердслей. «Награда танцовщицы».
Из цикла «Саломея с головой Иоанна Крестителя»

риосу, скульптору и фавориту развратных правителей Древнего Египта (действие происходит в I в. н.э.), насыщена сценами богохульства, пыток, убийств, лесбийской любви и содомии — по словам Луи, он старался эпатировать мораль сытых буржуа. В предисловии к книге он с гневом упоминает о «восемнадцати варварских, лицемерных, уродливых веках христианства», которые систематически подавляли языческую, чувственную свободу, что Луи и старался выразить. Этой же чувственностью был полон знаменитый бродвейский спектакль Морриса Геста и его прославленного тестя Дэвида Беласко, реформатора американского театра начала века. Макеты костюмов обитателей древней Александрии были заимствованы у Леона Бакста, а для постановки вакхических плясок был приглашен балетмейстер Михаил Фокин. Спектакль делал аншлаги.

Назимова уже начала подготовку к съемкам «Афродиты», как вдруг почти во всех штатах был принят цензурный закон. Он гласил, что коль скоро кинематограф является индустрией, приносящей доход, или чистым бизнесом, то Поправка к Конституции о свободе речи на него не распространяется. Напуганные возможными обвинениями в адрес чересчур вольной экранизации «Афродиты», боссы «Метро» предложили своей капризной «звезде» поставить не менее известный, но более приличный роман — «Даму с камелиями» Александра Дюма-сына.

Повинуясь судьбе, Назимова вместе с режиссером Рэем Смолвудом и декоратором Наташей Рамбовой, еще не пришедшей в себя после закрытия любимого проекта, в считанные недели снимает «Даму с камелиями». Ее томная куртизанка Маргарита Готье — истинное творение парижского полусвета. Женственные контуры декораций Рамбовой в стиле Арт Деко — овальные окна и входы, изгибающиеся, словно змеи, торшеры и кресла и т.п. — произвели такое впечатление на зрителей, что в газете «Драматик Миррор» ехидно замечалось: «Маргарита встречает смерть в окружении вещей столь прекрасных, что, возможно, стоит умереть только для того, чтобы запомниться рядом с ними...» В роли Армана Дюваля снимался тогда еще неизвестный статист Валентино, встретивший благодаря Назимовой свою богиню — Наташу Рамбову...

Игра Аллы, как всегда, была неподражаемой, но к тому времени контроль властной и строптивой «звезды» на съемочной площадке уже начинал беспокоить руководителей «Метро». Контракт был расторгнут, и Мадам наконец-то могла приступить к исполнению заветной мечты.

Но мечту о независимости в настоящем искусстве пришлось подкрепить материально — почти все свои сбережения Назимова вкладывает в аренду небольшой студии Роберта Брантона на авеню Мельроз и два фильма, снятые там, — «Кукольный дом» и «Саломею». Она шла на риск, хотя прожженные голливудские дельцы со всех сторон предсказывали ей банкротство.

Первый проект особой славы Назимовой не принес. Хотя актриса внесла в роль Норы, когда-то сделавшей ее знаменитой по обе стороны океана, все свое театральное мастерство. Несмотря на это, а также на строгие «академические» интерьеры, выполненные Рамбовой в сочетании с необычной комбинацией неброских костюмов норвежских крестьян и меховых нарядных одежд русских бояр, прокат картины даже не окупил затрат на съемки.

Хрестоматийный библейский сюжет о Саломее, падчерице царя Ирода и дочери Иродиады, по наущению матери станцевавшей для отчима свой эротический Танец с семью вуалями, дабы получить от него на серебряном блюде голову Иоанна Крестителя, в искусстве рубежа XIX — XX веков становится неожиданно популярным. Видимо, благодаря одноактной пьесе Оскара Уайльда, которую он в 1893 году написал на французском языке для Сары Бернар. Цензор-пуританин лорд Чемберлен запретил ставить ее на лондонской сцене, и Уайльд, при помощи французских драматургов, и прежде всего Пьера Луи, опубликовал «Саломею» в Париже, выпустив книжку в вызывающем розовом переплете. Через год любовник Уайльда, лорд Альфред Дуглас, напечатал английский перевод с иллюстрациями Обри Бердслея, юного гения Арт Нуво, некоторые виртуозные рисунки которого изда-

тельство отвергло по причине их «неприличия». После ареста Уайльда в 1895 году по обвинению в гомосексуализме его пьеса начала свой победоносный путь сквозь рогатки цензуры всех государств и наций. В 1903 году в Германии ее ставит Макс Рейнхардт, минуя все преграды. В 1905 году Рихард Штраус пишет свою знаменитую оперу по мотивам Уайльда. Скандальная слава пьесы привлекает и Голливуд — в 1919 году выходит фильм с роковой Тедой Барой — известнейшей вамп рубежа 10 — 20-х годов. Во многих штатах, в основном в американской глубинке, он был немедленно запрещен.

Лучший переводчик этой пьесы Уайльда в России, Константин Бальмонт, так писал о Саломее: «Развратность семьи, в которой она выросла, преступления матери и отчима, захваты римлян, распад — не будь всего этого, ее любовь была бы светлым праздником...»[8] Духовная цензура, разумеется, сразу запретила пьесу к постановке, хотя позволила публикацию. После февраля 1917 года она была поставлена сразу и в Малом театре Евреиновым и в Камерном — Таировым.

Трактовка величайшего эстета, поклонника красоты сразу покоряет Назимову. Не повиновение планам своей матери, коварной Иродиады, а месть отвергнутой страсти к пророку Иоканаану, страсти, внезапно вспыхнувшей и неистовой, готовой уничтожить всех и вся ради своего неутоленного каприза, — вот что будет двигать ролью актрисы! Ни на йоту не отступая от пьесы, Алла в своей лебединой песне попытается выразить и собственную трагедию. Ее Саломея — резко отличается от своего корыстного, развратного, безликого окружения — от похотливого Ирода, напоминающего толстого клоуна (Митчелл Люис), от злобной Иродиады (Роуз Дайон), от надменных придворных. Она внутренне свободна, стихийна, живет лишь одной страстью — любовью к опальному пророку. Эта любовь противопоставляет ее циничному сборищу придворных, как мечта самой актрисы о подлинно интеллектуальном, художественном в высоком смысле этого слова киноискусстве — расчетливой корысти голливудских магнатов. Саломея Назимовой — личность, но личность трагическая. Ибо ее гибель неизбежна, если она пытается утвердить свою индивидуальность, будь то в захваченной римлянами Иудее или Голливуде века джаза.

Атмосфера фильма — плотная, вязкая, тревожная. Рисунки в стиле Бердслея покрывают стены сумрачного пиршественного зала, в кадильницах курится фимиам, за столом возлежит сам Ирод, а рядом с ним — Иродиада, жгучая брюнетка с черными распущенными волосами, чуть поодаль — фарисеи, саддукеи и назаретяне в причудливых, круглых и треугольных, высящихся, словно башни, шапках и свободных широких одеяниях. Позади царской четы — придворные (мужчины, переодетые женщинами). Рамбова дала волю своей фантазии, вдохновляясь циклом рисунков Бердслея и добавив к черным и белым декорациям серебряные и золотые оттенки. Обилие пирующих создает тягостное ощущение духоты замкнутого пространства. Похотливые взгляды Ирода на небесно-легкую, почти воздушную Саломею лишь усиливают его. (Надо сказать, что даже в сорок три года актрисе не составляло труда сыграть четырнадцатилетнюю — по легенде — принцессу: железный режим, ежедневный подъем в семь часов, стакан кипятка на завтрак, вкрутую сваренное яйцо и тосты с чаем на ланч и немного мяса на обед, ежедневные репетиции и тренировки сохранили Назимовой вечную молодость. Она гордилась своим телом, да и было чем.)

Наскучив сальными намеками отчима, Саломея выбегает на террасу дворца, к похожему на

Обри Бердслей. «Награда танцовщицы». Из цикла «Саломея с головой Иоанна Крестителя»

[8] Уайльд О. Саломея, пер. Конст. Бальмонта. СПб., 1904, с.8.

клетку навесу, где скрыт вход в темницу пророка Иоканаана. Влюбленный в принцессу страж Нарработ (Эрл Шенк) уступает ее настойчивым просьбам и отпирает темницу. Появляется Иоканаан (Найджел де Брюльер), тоненький и стройный, и в самом деле похожий на «серебряный лунный луч», как восклицает восхищенная Саломея. Актеры разыгрывают искуснейшую пантомиму отвергнутой страсти. Не зря Назимова ставит в титрах фильма: «Пантомима по мотивам пьесы Оскара Уайльда» — ее грациозные, покошачьи осторожные движения напоминают балетные па, пантомимические этюды. Принцесса льнет к Иоканаану, умоляя его дать ей коснуться его тела, волос, рта. Плотская страсть испепеляет Саломею, но свое негодование актриса выдает лишь вздергиванием хорошенькой головки, украшенной ореолом белых подвижных шариков (эксцентричное изобретение Рамбовой) и заламыванием рук.

Пророк, отвергнув «дочь инцеста» и предсказав гибель этому развратному царству, спускается обратно в свою тюрьму. Нарработ, видя, что сердце принцессы отдано другому, закалывается мечом.

Появляется Ирод со своей свитой, поскальзывается в луже крови и видит самоубийцу. Удрученный дурным предзнаменованием, он возвращается к пирующим.

Гнев Саломеи и желание отомстить находят свой выход в кульминационной сцене — Танце с семью вуалями. К 1924 году этот танец стал популярным эротическим аттракционом в шоу и варьете самых разных столиц мира. Ида Рубинштейн исполняла танец на дягилевских Сезонах в Париже лишь в набедренной повязке, державшейся с помощью крупных бус. Почти такой же наряд — короткую юбку из черных деревянных бус, нанизанных на грубую, завязанную узлами веревку, выбрала для своей Саломеи и Алиса Коонен в спектакле Таирова. Модные эстрадные «звезды» кафешантанов и кабаре, по сути дела, превращали этот танец в первый стриптиз.

Назимова отвергла долгие, ниспадающие до полу «павлиньи» тоги в стиле Бердслея, что предложила ей Рамбова, и остановилась на коротком, облегающем ее точеную фигурку платье, открывающем изумительной красоты ноги, которое язвительные критики называли купальным костюмом. Голову венчала диадема, украшенная павлиньими перьями.

Комичные карлики в огромных шлемах служили пажами принцессы, неся за ней вуали. Вихрь и страсть, ненависть к Ироду, унижающему принцессу своими домогательствами, и ярость отвергнутой страсти — вот что скрещивается в неистовом танце Назимовой. Хрупкая нимфетка, представшая нам в диалоге с Иоканааном, в этом танце превращается в инфернальную вамп. Чтобы не дразнить цензоров и ослабить эротический накал сцены, она не раз прерывается крупными планами сластолюбивого лица Ирода. По этой же причине от вожделенной головы пророка на серебряном блюде исходит «мистический» свет. Ирод, разъяренный некрофилией своей падчерицы, приказывает солдатам раздавить ее щитами — что показано тоже не натуралистически, а завуалированно.

Стержень фильма — страстная пантомима Саломеи, все работает на ее «эго». Она очень часто появляется одна в кадре, не избегает сверхкрупных планов, камера почти не двигается, позволяя зрителю сосредоточиться на движениях балерины. Титры — велеречивые уайльдовские. Слова не главное в фильме, его квинтэссенция — пластика Назимовой. Многие реплики героев звучат отрывочно и тревожно, их речь пышна и разукрашена, но они не слышат друг друга, да и не хотят услышать. И пьеса, и ее трактовка Назимовой — одни из первых экспериментов абсурдистского искусства XX века.

Талантливый молодой композитор Ульдерико Марчелли написал специально для фильма органную симфонию, своей зыбкостью, неуловимостью, «импрессионистическими» бликами тонов чем-то напоминавшую модный тогда «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси.

«Саломея» была любимым детищем Назимовой. На производство ушло 350 000 долларов, по тем временам очень большие средства для такого камерного фильма. Но перфекционистка Алла даже ткани и некоторые аксессуары выписывала из парижской фирмы «Мэзон Луи», что сильно увеличило расходы. Мысль о первом подлинно художественном «европейском» фильме в «дикой» Америке заставляла ее не останавливаться ни перед какими тратами.

Пока фильм снимался и монтировался — Чарлз Брайант согласился поставить свое имя в качестве режиссера — произошла одна из очередных голливудских трагедий. Комик Фатти Арбэкль три раза представал перед судом по обвинению в изнасиловании и убийстве молоденькой старлетки во время особенно шумной оргии. Обвинение было несправедливым и совершенно искалечило его судьбу. Хотя Фатти был оправдан, публика была явно враждебно настроена по отношению к голливудским нравам. Чтобы спасти от многочисленных потенциальных недоброжелателей свой фильм, в котором любовь роковой женщины доводит до смерти мученика — что явно не пришлось бы по вкусу пуританской Америке, — Мадам неоднократно давала интервью в защиту своей героини: «Она была единственным чистым существом среди придворных, где грех правит бал. И сумела остаться незапятнанной, словно цветок на вредоносной почве. Когда она полюбила впервые, то захотела обладать всем, но собиралась и страстно желала в то же время и отдать все. Над ее способностью к самопожертвованию посмеялись, а любовь была с презрением отвергнута. А поскольку она ниче-

го не смогла больше с этим сделать, то была вынуждена взять ту жизнь, что могла бы спасти ее... И если в неведении своем она и предала гибели своего кумира, то была не первой и не последней на земле женщиной, совершившей это». Защиту своей героини Назимова завершает резким феминистическим выпадом, и по сей день приводящим в восторг эмансипированную женскую критику: «Женственный инстинкт Саломеи повелевать и управлять любимым существом присущ всему женскому полу, начиная с легенды о Еве и кончая свежим репортажем о разводе в последнем выпуске сегодняшней газеты...»

Фильм Назимовой пробил-таки стену пуританской цензуры. А когда «Саломея» получила одобрение высоколобого американского цензурного кинокомитета «Нейшенал Боард оф Ривью», то в театрах Чикаго и Нью-Йорка сразу же были сняты и запреты на постановку оперы Рихарда Штрауса.

Но прокатчики не торопились связываться с непривычной, чересчур «художественной» картиной. Слишком уж «артси», говорили они. Было ли это заговором против таких независимых режиссеров, как Назимова, или просто прокатчики не ждали от «Саломеи» особенных прибылей — сегодня об этом можно только гадать. В итоге прокат, предпринятый «Юнайтед Артистс», не окупил и половины вложенных в нее средств. «Дикая орхидея декадентской страсти», как назвал фильм рецензент журнала «Фотоплэй», не смогла быть поддержана зрителями в силу глупейшей прокатной политики.

Это был крах одной из первых попыток сделать подлинно художественный фильм в Америке.

После «Саломеи» Алла решает порвать с Голливудом навсегда, но, подумав, соглашается на предложение очередных ремесленников — компаний «Ферст Нейшенал» и «Витаграф» — продолжить свое инфернальное амплуа. И снова пошли «проходные» роли: в «Уличной мадонне» (1924) она — легкомысленная красотка, покидающая своего богатого содержателя и опускающаяся все ниже и ниже, в итоге приходя к мистическому преображению (довольно частый штамп в ее мелодрамах!). В «Искупленном грехе» (1925) роковая обольстительница парижского дна — что американское немое кино без парижских апашей и кокоток! — совершает кражу в церкви, но раскаивается и возвращается на путь истинный. В «Моем сыне» (1925) рыбачка португальского происхождения, нежно любящая своего сына, она делает все, чтобы спасти его от хищных объятий юной вамп (восходящая звезда Констанс Беннет), и в финале фильма выдает сына за добродетельную соплеменницу. Когда-то Назимова сама играла таких нимфеток-хищниц, а вот теперь и в роли заботливой матери оказалась очень убедительной. Подходила старость...

После «Саломеи» у Назимовой произошла размолвка с Брайантом, сильно помогавшим ей в продюсерских делах. И Мадам предпочитает покинуть «цитадель кинозвезд» ради уверенной и стабильной работы на театральной сцене. Ее кинокарьера клонилась к закату.

Она возвращается на подмостки Нью-Йорка, гастролирует в Лондоне и Париже. В ее репертуаре — чеховский «Вишневый сад», тургеневский «Месяц в деревне», «Призраки» любимого Ибсена, Бернард Шоу, Юджин О'Нил... Театралы вновь избирают Аллу Божественную своей королевой.

И только в начале 40-х она вновь приходит в кинематограф. Но теперь ее роли далеко не главные, хотя Назимова по-прежнему остается «звездой» и превращает свой выход в маленький спектакль: у Мервина Ле Роя в «Побеге» (1940), у Рубена Мамуляна в «Крови и песке» (1941), у Роланда Ли в «Мосту через реку Сан-Луис» (1944), у Винсента Шермана в «Нашем времени» (1944) с Михаилом Чеховым и множеством других русских эмигрантов, у Джона Кромвелла в фильме «С тех пор, как ты ушла» (1944). Роли породистых аристократок, преимущественно почему-то польских графинь, преследовали ее в конце жизни. В это же время Назимова начала писать мемуары, к сожалению, пока оставшиеся неопубликованными...

Алла Назимова, русская американка, реформатор театра и кино Америки, умерла 30 июня 1945 года в Лос-Анджелесе в госпитале «Гуд Самеритен» от коронарного тромбоза. Ей было 66 лет.

Несмотря на преследовавшие ее неудачи, актриса сделала все что могла в своей яркой, сверкнувшей, словно комета, жизни. Не обстоятельства управляли ее судьбой — она сама. Игра Назимовой и фильмы, ею снятые — прежде всего «Саломея», — вошли в историю кино как дерзкий эксперимент прививки европейского искусства к американскому коммерческому «дичку», и не вина актрисы в том, что эксперимент провалился. На фоне других великих вамп прошлого — Кабирии («Кабирия» Джованни Пастороне), Клеопатры («Клеопатра» Джорджа Кьюкора), королевы Атлантиды («Атлантида» Жака Фейдера) ее Саломея выделяется не только мастерством изобразительного решения, но и идейной трактовкой, отражающей тревоги «fin de siecle».

Этот шедевр Назимовой дал вдохновенное начало целой череде «римейков» классического сюжета. Но ни Рита Хейуорт в фильме Уильяма Дитерле «Саломея» (1953), ни Гленда Джексон в «Последнем танце Саломеи» Кена Рассела (1988) не внесли в трактовку образа чего-то существенно нового. Хрупкая капризная нимфетка Назимовой навсегда осталась легендой Великого Немого...

Маленькой актрисе не удалось побороть американского Левиафана. Но сегодня ясно, что без ее усилий кинематограф 20-х годов в Америке развивался бы несколько иначе.

Н. БАБУРИНА

Энтузиасты и новаторы

Своим непревзойденным успехом киноплакат 20-х годов прежде всего обязан поколению молодых художников, для которых кино было и увлекательным зрелищем, и высоким искусством, и творческой лабораторией.

Художников было много. Они работали в разных городах и республиках: на Украине рисовал плакаты будущий замечательный режиссер А.Довженко, в Ташкенте — узбекский график И.Тулля, в Ленинграде — известный мастер коммерческой рекламы А.Зеленский. Но центром кинорекламы была Москва, где находились крупнейшие акционерные киноорганизации «Совкино» и «Межрабпом-Русь» (с 1928 года — «Межрабпомфильм»).

Ядро художников московской группы составляли братья Владимир и Георгий Стенберг, Яков Руклевский, Анатолий Бельский, Михаил Длугач, Иосиф Герасимович, Николай Прусаков, Григорий Борисов, Петр Жуков, Александр Наумов, Израиль Боград, Семен Семенов-Менес. Признанными лидерами группы по праву считались братья Стенберги.

Владимир Августович (1899 — 1982) и Георгий Августович (1900 — 1933) Стенберги получили профессиональную подготовку в Строгановском художественно-промышленном училище и Первых Государственных свободных художественных мастерских. В послереволюционные годы, движимые верой в преобразующую силу искусства, Стенберги развернули бурную деятельность: резали трафареты политических плакатов, оформляли город в дни революционных праздников, создавали цветоконструкции и объемные конструкции, выступали как театральные художники, работали в Институте художественной культуры, принимали участие в выставках и дискуссиях, представляли вместе с К.Медунецким единую группу конструктивистов. Первый киноплакат братья сделали в 1923 году, а уже через год содружество «2 Стенберг 2» приобретает широкую известность.

«Обращаясь к работе над плакатом, заметим, что здесь мы работаем прежде всего монтажом. С другой стороны, даем и здесь конструкцию. Мы даем плакат броский, который мог бы, что называется, огорошить зрителя, остановил бы его внимание, что и требуется прежде всего от плаката. Для этой цели мы совершенно свободно обращаемся с материалом, не соблюдаем пропорции как между несколькими предметами и фигурами, так и между отдельными деталями их, переворачиваем фигуры и т.п. — словом, используем все, что может остановить даже торопящегося прохожего», — писали о своем методе Стенберги в 1928 году.

Художники стремились сделать плакат «киногеничным». Они имитировали фотофактуру кадра, и в этом им помогал обыкновенный проекционный аппарат: нужный эпизод, фигура, лицо, деталь, фрагмент проецировались на лист ватмана в любом масштабе, в любом положении. Чтобы усилить иллюзию фотографий, рисовали особым литографическим карандашом на специальной бумаге. Художники нашли множество оригинальных приемов, которые позволили прочно соединить в художественном образе плаката мир кино и мир графики. Разносторонность дарования давала им возможность одинаково успешно решать темы трагические и комические, создавать произведения, проникнутые революционным пафосом или тонким лирическим настроением.

Несколько сот превосходных плакатов — таков результат десяти лет совместной работы братьев. Им принадлежит заслуга создания особого «стенберговского» стиля, стиля «динамического монтажа», который оказал огромное влияние на плакатное искусство второй половины 20-х годов.

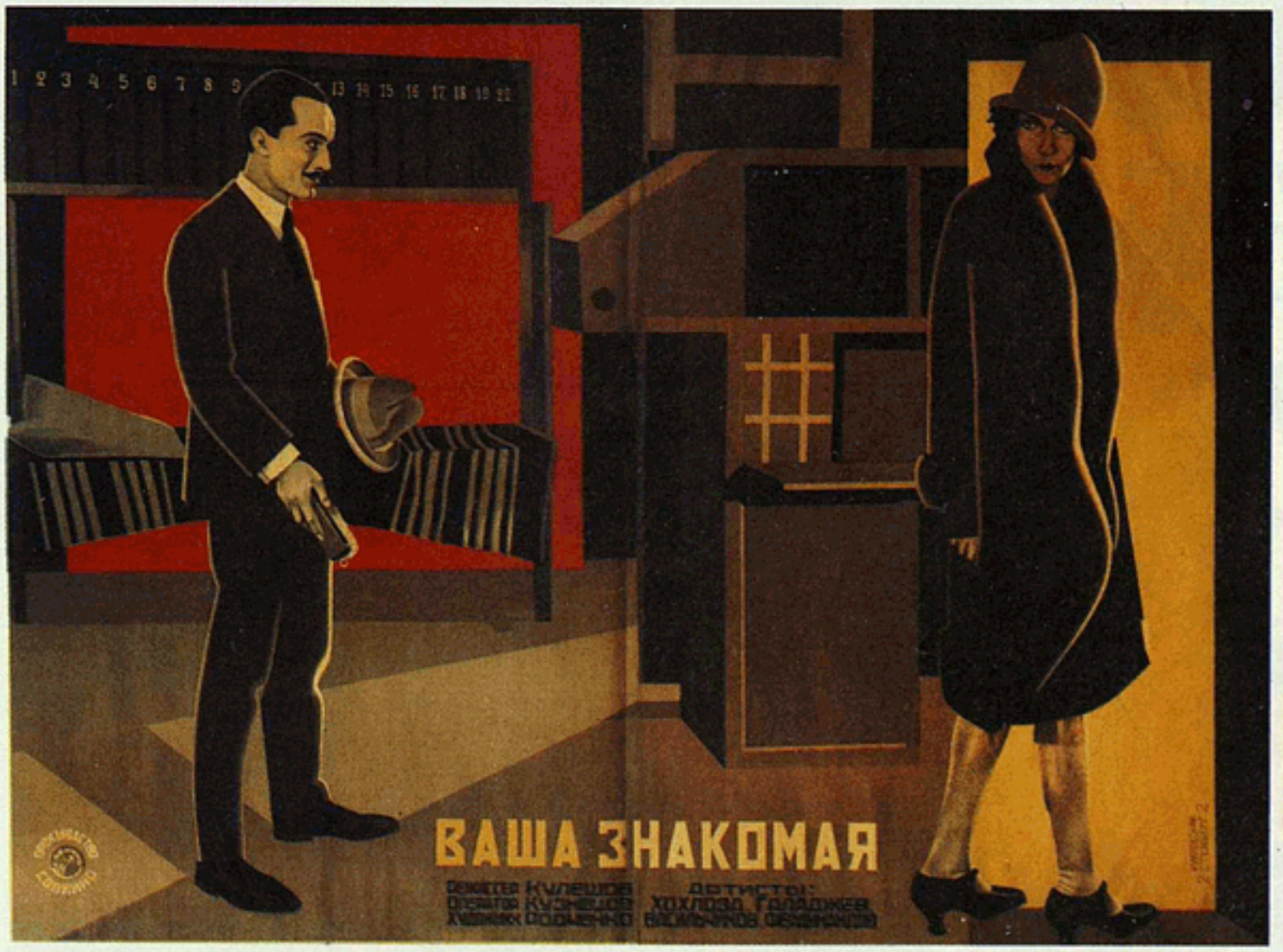
Не менее яркая творческая индивидуальность была присуща и Николаю Петровичу Прусакову (1900 — 1952). В канун революции он окончил факультет текстиля Строгановского художественно-промышленного училища, а в 1921 году — декоративный факультет Вхутемаса. Задачи декорирования в плакате приобретали для него порой важнейшее значение.

Прусаков отдавал предпочтение геометрическим узорам и орнаментам, выполненным с помощью циркуля, лекала, линейки. Применяя эти инструменты при «моделировании» лиц и фигур, художник поражал зрителей неожиданностью и смелостью приемов формообразования. Увлекала его также идея «внедрения» фотографии в плакат, которую он осуществлял разнообразными и оригинальными способами: Прусаков много экспериментировал в поисках графического аналога литературного тропа, и метафорические образы его плакатов сменялись натуралистически-точным изображением автомобилей, мотоциклов, велосипедов. Но главным источником вдохновения и идей для него были сами фильмы: своеобразие режиссуры, актерской, операторской работы.

То же можно сказать и о других художниках. А.Наумов нередко переносил в плакат фрагмент кадра, до неузнаваемости преобразуя его фактуру оригинальными графическими приемами, имитирующими растр или световую уличную рекламу; композиционные приемы некоторых работ И.Герасимовича были навеяны операторским приемом двойной экспозиции.

Несмотря на огромное влияние монтажного плаката, не оборвались и традиции сюжетных и портретных киноафиш. Их хранителями и продолжателями выступили М.Длугач, А.Бельский, И.Боград, Л.Воронов, М.Евстафьев. Эти художники умели точно выбрать нужный кадр, крупным планом показать персонаж. Свой особый путь в киноплакате прокладывал и С.Семенов-Менес, который заботился о рекламном эффекте плаката («Турксиб»).

К сожалению, невозможно сказать о всех мастерах, работавших в 20-е годы, но каждый из них вписал свою строку в одну из интереснейших страниц истории советского киноплаката.

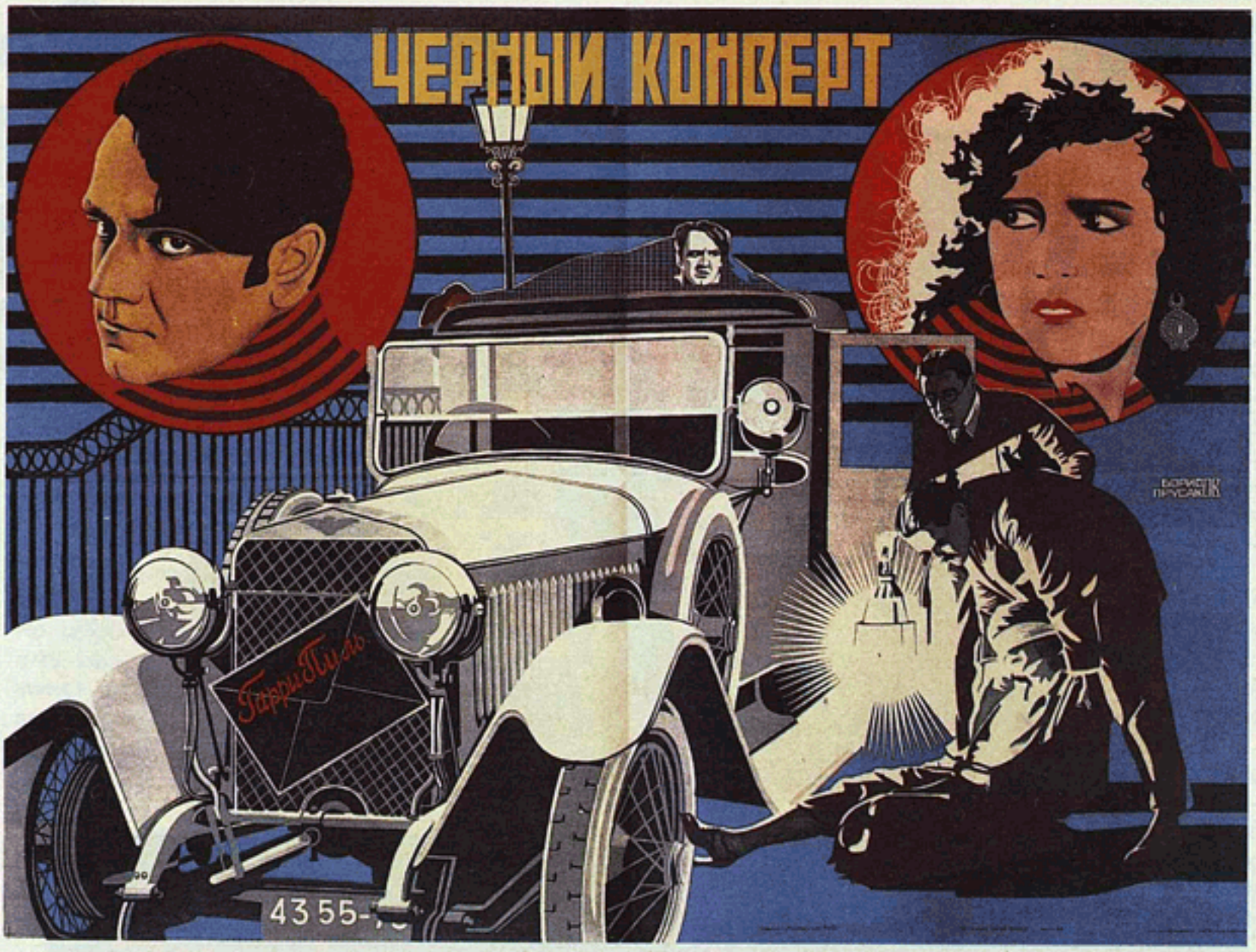


Художник И.Боград.
«Аэлита». Режиссер Я.Протазанов, 1924

Художники Я.Куклевский, В.Стенберг и Г.Стенберг.
«Ваша знакомая». Режиссер Л.Кулешов, 1927

АО «Рекламфильм» является спонсором публикации киноплакатов

На вкладке даны плакаты из фондов Российской государственной библиотеки



Художники Г.Борисов и Н.Прусаков.
«Черный конверт». Режиссер Г.Пиль, 1927

Художники Г.Борисов и Н.Прусаков.
«Дом на Трубной». Режиссер Б.Барнет, 1928

Художники В.Стенберг и Г.Стенберг.
«Обломок империи». Режиссер Ф.Эрмлер, 1929

Художник С.Семенов-Менес.
«Девушка с коробкой». Режиссер Б.Барнет, 1927

1911 — 1919

1911

7 января. Эклер основывает Кинематографическую ассоциацию драматических актеров.

Апрель. В США начинают продаваться почтовые открытки с портретами «звезд».

3 июня. Родилась Полетт Годар, американская актриса.

29 июня. Родился Бернард Херрманн, американский композитор.

16 июля. Родилась Джинджер Роджерс, американская актриса.

5 августа. Родился Роберт Тейлор, американский актер.

7 августа. Родился Николас Рей, американский режиссер.

11 декабря. Родился Нино Рота, итальянский композитор.

В США начинают выходить в свет первые журналы для любителей кино — «Моушн Пикчерз Стори Мэгэзин» и «Фотоплей».

В Париже открывается самый большой в мире кинотеатр — «Гомон палас».

Уилл Баркер (Англия) снимает фильм «Генрих VIII»; Дэвид Уорк Гриффит — «Энох Арден».

1912

Февраль. В Венгрии открывается первая киностудия — «Хунниа».

24 февраля. Родился Иржи Трнка, чешский режиссер.

28 апреля. Родился Кането Синдо, японский режиссер.

23 августа. Родился Джин Келли, американский актер.

29 сентября. Родился Микеланджело Антониони, итальянский режиссер.

23 сентября. Новая студия — «Кистоун» (США) выпускает свои первые фильмы: «Коэн собирает долги» и «Водяная нимфа».

В Будапеште Шандор (в дальнейшем Александр) Корда начинает вести в газете колонку, посвященную театру и кино, и основывает журнал «Пешти мози».

Пауль Вегенер снимает «Пражского студента»; Владислав Старевич — «Месть кинематографического оператора» и «Веселые сценки из жизни животных».

1913

1 января. Начинается деятельность Британского совета по киноцензуре.

19 марта. Компания «Американ Байограф» — последняя из всех признавшая систему «звезд», в одном из журналов помещает фотографии своих «звезд» с указанием их имен и фамилий.

18 марта. Родился Рене Клеман, французский режиссер.

23 сентября. Родился Стенли Крамер, американский режиссер.

25 сентября. Чарлз Чаплин подписывает свой первый контракт с компанией «Кистоун».

2 ноября. Родился Берт Ланкастер, американский актер.

5 ноября. Родилась Вивьен Ли, английская актриса.

9 ноября. Родилась Хеди Ламар, американская актриса.

11 декабря. Родился Жан Маре, французский актер.

Декабрь. Рудольф Валентино эмигрирует из Италии в США.

«Кинематографический ежегодник» фиксирует наличие в мире 60 000 кинотеатров, в том числе 15 700 в США и 3 500 в Великобритании. Другие источники сообщают, что в Лондоне насчитывается 400 кинотеатров, а в Америке ежедневно продается 5 миллионов билетов.

В обиход прочно входит слово «movies».

Наблюдается лавинообразное возникновение журналов для кинозрителей.

На экраны выходят фильмы «Трехсотлетие дома Романовых» (Николай Ларин, Александр Уральский) и «Сумерки женской души» (Евгений Бауэр).

Дэвид Уорк Гриффит снимает «Юдифь из Бетулии» и «Войну полов».

1914

2 февраля. Выходит на экраны первый фильм Чаплина — «Зарабатывая на жизнь».

2 апреля. Родился Алек Гиннес, английский актер.

11 апреля. Родился Норман Макларен, канадский мультипликатор.

8 мая. Основана прокатная

компания «Парамаунт Пикчерз».

31 июля. Родился Луи де Фюнес, французский актер.

13 ноября. Родился Анри Ланглуа, директор Французской синематеки.

Пауль Вегенер снял фильм «Голем»; Джованни Пастроне — «Кабирию»; Владимир Гардин — «Анну Каренину»; Кьямацу Хосояма — «Катюшу».

1915

29 января. Родился Виктор Мэтьюр, американский актер.

15 марта. Открывается студия «Юниверсл».

21 апреля. Родился Энтони Куин, американский актер.

6 мая. Родился Орсон Уэллс, американский актер, режиссер, сценарист.

15 мая. Родился Марио Моничелли, итальянский режиссер.

12 июля. Родился Юл Бриннер, американский актер.

29 августа. Родилась Ингрид Бергман, американская актриса.

17 октября. Родился Артур Миллер, американский писатель, кинодраматург.

12 декабря. Родился Фрэнк Синатра, американский певец и киноактер.

Луи Фёйад снимает серию «Вампиры»; Всеволод Мейерхольд — «Портрет Дориана Грея»; Владимир Гардин — «Войну и мир»; Дэвид Уорк Гриффит — «Рождение нации».

Под впечатлением колоссальной прибыли от проката фильма «Рождение нации» Луис Б.Майер решает заняться кинопроизводством.

1916

В Италии обнародован Манифест кинофутуристов.

В Британии учрежден Военный отдел кинокомитета под руководством сэра Макса Айткена.

18 июня. Родился Луиджи Коменчини, итальянский режиссер.

1 июля. Родилась Оливия Де Хэвилленд, американская актриса.

9 сентября. Родился Кирк Дуглас, американский актер.

На экраны вышла «Нетерпимость» Дэвида Уорка Гриффита.

1917

17 февраля. Родился Раф Валлоне, итальянский актер.

1 мая. Родилась Даниель Дарьё, французская актриса.

6 августа. Родился Роберт Митчем, американский актер.

20 октября. Родился Жан-Пьер Мелвилль, французский режиссер.

23 декабря. Родился Дино Ризи, итальянский режиссер.

Общество кинорежиссеров устанавливает стандарт скорости прохождения пленки через проектор — 60 футов в минуту (16 кадров в секунду). Стандарт соблюдался редко, скорость вскоре возросла до 24 кадров.

1918

Январь. Чарлз Чаплин начинает работу на своей новой студии в Голливуде. Он останется там до 1952 года.

8 апреля. Родился Андре Базен, французский кинокритик и теоретик кино.

«Кабинет доктора Калигари»

14 июля. Родился Игмар Бергман, шведский режиссер.

25 августа. Комитет по военной промышленности объявил, что работники, занятые в сфере киноиндустрии как наиболее значительной отрасли, освобождаются от воинской повинности.

1 ноября. Ленин отправляет первый агитпоезд и открывает ВГИК.

Чаплин снимает «На плечо!»; Лев Кулешов — «Проект инженера Прайта»; Дзига Вертов — первые выпуски «Кинонедели»; Владимир Маяковский — «Барышню и хулигана».

1919

17 февраля. Умерла Вера Холодная.

17 апреля. Чарлз Чаплин, Дэвид Уорк Гриффит, Дуглас Фэрбенкс и **Мэри Пикфорд** основывают студию «Юнайтед Артистс».

О Мэри Пикфорд читайте на стр. 83

15 июня. Родился Альберто Сорди, итальянский актер и режиссер.

14 июля. Родился Лино Вентура, итальянский актер.

8 августа. Родился Дино де Лаурентис, итальянский продюсер.

10 августа. Родился Саша Верни, французский оператор.

27 августа. Принят Декрет о национализации кинопромышленности в РСФСР.

19 ноября. Родился Джилло Понтекорво, итальянский режиссер.

На экране впервые появился Кот Феликс; Роберт Вине снял «Кабинет доктора Калигари»; Эрнст Любич — «Мадам Дюбарри»; Дэвид Уорк Гриффит — «Сломанные побеги» и «Верное сердце Сузи»; Александр Санин — «Поликушку».

РОБЕРТ УИНДЛЕР

Возлюбленная. История Мэри Пикфорд

«Пикфэр», белый загородный дом с зеленой черепичной крышей, уже пятьдесят лет стоит на вершине холма недалеко от Бенедикт-Кэньон в Беверли-Хиллз, олицетворяя собой блеск и славу голливудской киноиндустрии. Мэри Пикфорд живет здесь с тех пор, как Дуглас Фэрбенкс преподнес ей дом в качестве свадебного подарка в 1920 году, отдав его названию половину своей фамилии.

Дом можно назвать скорее удобным, чем роскошным или претенциозным, а располагавшийся когда-то на двадцати акрах безукоризненно ухоженный сад занимает теперь лишь десять — половина была продана застройщикам третьим мужем Пикфорд, Бадди Роджерсом. Но окна до сих пор выходят на дома Джона Барримора и Рудольфа Валентино, давно уже покойных, и Чарли Чаплина, больше двадцати лет живущего в Швейцарии, а за ними, далеко внизу, виднеются Беверли-Хиллз и сам Голливуд.

Внутри за пятьдесят лет мало что изменилось, если не считать того, что здесь царит музейная тишина. «Пикфэр» и есть музей — или готов им стать. Бесценные сокровища, приобретенные его владельцами в годы их славы, тщательно описаны и внесены в каталоги, и хозяйка дома хочет, чтобы они остались здесь — она сделала для этого все необходимое.

В прихожей дома Мэри Пикфорд висит ее портрет маслом в роли златовласой Гвендолен из «Бедной маленькой богачки», ее шедевра 1917 года. Рядом стоит шкаф с фарфоровым чайным сервизом в розовых, белых и золотых тонах, подаренный Наполеоном Жозефине в 1807 году, который Дуглас Фэрбенкс купил для жены в Венеции в 1927-м. Все 102 предмета находятся в отличном состоянии, пережив даже ужасное землетрясение 1971 года, от которого пострадали многие другие вещи в доме. На четвертом этаже в стеклянных витринах хранятся шелковые гобелены, безделушки из фарфора, яшмы и слоновой кости, подаренные Мэри и Дугу во время их путешествия на Восток в 1927-м. Здесь же выставлены костюмы из ее знаменитых фильмов и два знаменитых золотых локона.

Библиотеку на втором этаже украшают наброски Родена, выполненные тушью и карандашом (лесбийская серия), подлинность которых, впрочем, подвергается сомнениям. На первом этаже находится выдержанный в ковбойском стиле бар — самая посещаемая комната в доме; на его стенах висят двенадцать подлинных рисунков Фредерика Ремингтона. А серебро, золото, драгоценности и старинная мебель — по большей части французского и восточного происхождения — хранятся в доме в таком количестве, что только хозяйка точно знает, где что лежит и что и насколько можно застраховать.

На третьем этаже, в спальне, которую она занимает с 1920 года, лежит Мэри Пикфорд, женщина, разменявшая девятый десяток и пережившая большинство из тех, кого помнила. Она решила не вставать с постели в 1965-м, вернувшись с ретроспективы своих фильмов в Париже. Мэри сообщила своей семье и прислуге, что устала, работая не покладая рук с пятилетнего возраста и почти все эти годы просыпаясь в пять часов утра. Себя и своих близких она обеспечила, поэтому больше не собирается вставать с постели и покидать дом — разве что надо будет ехать в больницу.

Ее нельзя назвать по-настоящему больной, хотя в 1966-м она перенесла операцию по удалению катаракты. Со зрением у нее до сих пор не очень хорошо, для чтения ей необходимы очки с очень толстыми стеклами. Регулярные обследования на дому и в больнице свидетельствуют о том, что для своего возраста она практически здорова. Из-за долгих лет, проведенных в постели, мышцы ее ног атрофировались, поэтому ходит она с трудом. Но «поздно ночью, когда она думает, что я не вижу, она спускается вниз, чтобы осмотреть дом и имущество», — рассказывает Гвин Пикфорд Орнстайн, племянница Мэри.

Она проработала в кино двадцать четыре года, получила премию Академии за свой первый звуковой фильм и ушла на покой в 1932-м, снявшись еще в трех и оставив, кроме того, наследие из двух сотен немых картин. Она ушла, потому что «хотела уйти, находясь на вершине славы», как она сама

Фрагменты из книги: W i n d l e r R. Sweetheart. The Story of Mary Pickford. London, 1973.

объяснила. И еще, конечно, потому, что поклонники никогда не приняли бы ее в виде зрелой женщины без локонов и со «взрослым» голосом.

Кино и девочка, позднее ставшая Мэри Пикфорд, родились в один год — в 1893-м. Новый вид искусства возник в лаборатории Томаса А. Эдисона в Менло-Парк (штат Нью-Джерси), а Глэдис Смит появилась на свет в восьмистах милях к северу, в двухэтажном кирпичном доме в Торонто.

Глэдис Смит почти никогда по-настоящему не была ребенком, заняв после смерти отца место главы семьи — а ведь ей тогда было всего пять — и став ее основным кормильцем еще до того, как ей исполнилось десять. Кроме того, здоровье ее было довольно хрупким, и она то и дело чем-нибудь болела. При этом ее очень баловали бабушка и тетя Элизабет, Лиззи, жившая по соседству. Из-за болезней и необходимости зарабатывать деньги Глэдис за всю свою жизнь ходила в школу только шесть или семь месяцев, да и то не подряд.

В Чикаго, во время гастролей со спектаклем «Уоррены из Вирджинии», Мэри посмотрела свой первый фильм «Путешествия Гейла» — его показывали в маленьком магазинчике, причем зрители сидели на старых трамвайных сиденьях. При съемках фильма камера была установлена на движущемся паровозе, чтобы создать иллюзию поездки на поезде. После сеанса Мэри заявила, что ее укачало, но что бы она ни думала о кино как о развлечении, очень быстро увидела его коммерческий потенциал.

Как новое развлечение, связанное с электричеством и прочими техническими новинками, кино было великолепно. Но как работа для пятнадцатилетней девочки оно вызывало сомнения.

Несмотря на все сомнения относительно перспектив нового изобретения, мать Мэри, Шарлотта, едва успев вернуться с младшими детьми с очередных гастролей весной 1909 года, ухватилась за этот шанс и заставила Мэри подать заявление в нью-йоркскую компанию «Байограф». Одной из причин согласия Мэри послужило то, что хотя семья воссоединилась в театральном пансионе на Западной 17-й улице, сбережения подходили к концу. Очередной обход театральных продюсеров ни к чему не привел.

Возражения Мэри против кино были в основном эстетического свойства и отличались некоторым высокомерием: актриса из театра «Беласко» не могла унизиться до того, чтобы пойти на киностудию, где актеры называли друг друга по именам. Но художественный вкус Шарлотты не был таким утонченным, как у дочери, и семье были просто необходимы те пять долларов в день, которые тогда все — как статисты, так и исполнители главных ролей — получали в кино.

«Я все же решила пойти на это унижение и еще раз попытаться устроиться на работу в кино. Я тщательно подсчитала, что если пройду вниз по Бродвею и доеду на трамвае до 14-й улицы, то смогу добраться до «Байографа», подать заявление и вернуться домой всего за пять центов».

Компания «Байограф» находилась в типичном для Нью-Йорка четырехэтажном особняке, построенном в 50-х годах прошлого века. Он принадлежал частному владельцу — номер 11 по Восточной 14-й улице, между Пятой авеню и Юнион-Сквер. Расположенные на первом этаже магазины выходили на 14-ю улицу. Чтобы войти в студию, нужно было подняться по ступенькам с тротуара, открыть тяжелые двойные двери и еще раз подняться по лестнице ко входу в главный офис. Именно здесь появилась Мэри Пикфорд весенним днем 1909 года. Одетая в простой голубой саржевый костюм, белую в голубую полоску батистовую блузку, соломенную шляпку с загнутыми полями и темно-синим бантом, шелковые чулки и свои первые туфли на высоком каблуке, она ступила на мраморный пол старого особняка. Здесь она встретилась с Д.У.Гриффитом, в ту пору единственным режиссером «Байографа», в результате чего ей больше никогда не приходилось посещать театральные агентства.

«Американская компания Мутоскоп и Байограф» начала свое существование в 1895-м, когда ее основали стремившийся к самостоятельности ассистент Эдисона Уильям Диксон и механик Генри Нортон Марвин. Первым их предприятием был показ нескольких коротких фильмов об Уильяме Мак-Кинли в октябре 1896-го, во время его первой — и успешной — предвыборной кампании. Брат кандидата в президенты, Эбнер Мак-Кинли, был одним из основных покровителей «Байографа».

Дэвид Уорк Гриффит, которому во время появления Мэри Пикфорд было 33 года, проработал до этого в компании около года. Сначала актером, получая пять долларов в день, и время от времени продавал наброски сценариев. До прихода в «Байограф» он двенадцать лет ездил по стране с несколькими провинциальными театрами, а также имел некоторый опыт в сочинении мелодрам.

Гриффит — медлительный худой мужчина с орлиным носом и серыми глазами — был четвертым сыном воевавшего на стороне конфедератов полковника из Кентукки, «Ревуна Джейка» Гриффита, единственного человека в армии, который, как считалось, мог отдать своим голосом команду солдату, находящемуся от него в пяти милях. Если бы Гражданская война продлилась немного дольше, Джейк Гриффит стал бы генералом. Дэвид унаследовал от него пылкую любовь к Югу, которая заметна во многих произведениях режиссера — в особенности, конечно, в «Рождении нации».

Мэри рассказала Гриффиту о десяти годах, проведенных ею на сцене (два из них — с Дэвидом Беласко), «изо всех сил стараясь не показаться хвастливой и в то же время вызвать уважение». Гриффит сказал, что она выглядит слишком молодо, чтобы это было правдой, и что он находит ее «слишком маленькой и слишком полной». Но все же обещал «познакомить ее с камерой». Гриффит решил, что она может оказаться неплохой Пиппой для его экранизации «Пиппа проходит» Роберта Браунинга. Гриффит, на которого, несомненно, произвели большее впечатление ее внешние данные — в особенности локоны, — чем сценический опыт, и который мог представить, как ракурс и освещение могут подчеркнуть ее красоту, сам загримировал Мэри для первых проб. «Он сделал мое лицо белым, как у трупа, с бровями разбойника, — рассказывает она, — более подходящими Панчо Вилье, чем Пиппе». После того как был подобран соответствующий костюм, Гриффит сунул в руки Мэри мандолину и велел ей разгуливать по студии и беседовать с другими актерами, которых она не видела ни разу в жизни. Кроме того, Гриффит хотел, чтобы Пиппа пела и играла на своем музыкальном инструменте — и Мэри попыталась это изобразить.

«Для меня это было нелегко, — рассказывала она позднее. — Мало того что я нервничала — я к тому же не умела играть на мандолине. Но мне показалось, что мистер Гриффит остался доволен».

Первый рабочий день Мэри на киностудии закончился в начале девятого вечера. Отклонив предложение Гриффита поужинать и пообещав прийти завтра утром, она получила свои пять долларов. «Когда я вышла на улицу, шел ужасный дождь. Мистер Гриффит проводил меня до станции подземки, так что я смогла укрыться под его зонтом. Но когда я добралась наконец до гримерной мамы, мне пришлось распрощаться со своей новой шляпкой за три с полтиной, а пятидолларовая банкнота, которую я всю дорогу держала в руке, промокла насквозь. Новым туфлям на высоком каблуке тоже пришел конец, так же как и шелковым чулкам. Прекрасный костюм за 15 долларов можно было выжимать». (Сколько бы денег ни зарабатывала Мэри Пикфорд, она всегда знала, что сколько стоит и как ее деньги были потрачены, вложены или — в очень редких случаях — промотаны.)

«Из названий наших фильмов на «Байографе» легко можно составить представление об их сюжетах, — вспоминает Мэри. — «Все из-за молока», «Англичанин и девушка», «Итальянский цирюльник», «Польза зубной боли», «О чем рассказали маргаритки». Эти истории были весьма незамысловаты, и мы редко придавали значение их авторству. Любой человек с улицы мог принести сценарий, и никто не стал бы задавать ему никаких вопросов. Это никому не казалось нечестным, потому что фильмы показывались исключительно в пятицентовых кинотеатрах, до которых никому не было дела. Сценарий «Таис», написанный неизвестно кем, был куплен за двадцать пять долларов.

Костюмы обычно состояли из личных вещей актеров или покупались в дешевых магазинах. «Постоянный гардероб компании состоял из десяти платьев, и все они были мне велики, — говорит Мэри. — Если мы использовали свою личную одежду и она каким-то образом портилась, компания выплачивала компенсацию. К концу лета мужчины начинали думать о том, как избавиться от канотье и приобрести осенние шляпы за счет компании. Заключались сделки: я сяду на твою шляпу, а ты сядешь на мою».

В какой-то момент — хотя и неохотно — все признали, что компании необходим человек, который назывался бы режиссером. Должность режиссера предложили Гриффиту, потому что больше никто в «Байографе» на нее не претендовал и потому что главными качествами режиссера были, по-видимому, энергичность и некоторое знание актеров. Никаких особых технических знаний не требовалось. Гриффит стал снимать минимум по два коротких фильма в неделю и к тому времени, как появилась Мэри Пикфорд, снял их 110. Он отвечал за всю продукцию «Байографа».

«Тэсс из страны бурь». 1914

В 1909 году Мэри Пикфорд сыграла главные роли почти в тридцати фильмах, а также, вероятно, была занята в эпизодах еще многих картин, хотя в конце концов они с Гриффитом пришли к соглашению, что она будет играть только главные роли. Все актеры, снимавшиеся у Гриффита, были поначалу анонимны.

Флоренс Лоуренс, первая «Девушка из Байографа» (титул, который унаследовала от нее Мэри), и ее муж Гарри Солтер ушли оттуда и стали работать для «Индепендент Моушн Пикчерз Компани» («Ай-Эм-Пи») на том условии, что Флоренс Лоуренс отныне могла видеть на афишах свое имя — стать настоящей «звездой».

Итак, с анонимностью, на которой настаивал Гриффит,

было покончено. Возможность обретения этого нового статуса весьма привлекала как Мэри, так и миссис Шарлотту Смит-Пикфорд.

Умение оказаться в нужном месте в нужное время играет большую роль в любой карьере, и в этом смысле Мэри Пикфорд повезло — она пришла в кино, когда в Америке было 10 тысяч пятицентовых кинотеатров, многие из которых меняли программу каждый день, а некоторые даже дважды в день. Производство фильмов уже было поставлено на промышленную основу, но растущий спрос на хорошие и разные ленты, а также конкуренция способствовали не только возрастанию количества кинопродукции, но и улучшению ее качества. А побочным эффектом был рост гонораров и улучшение условий труда уже признанных кинозвезд.

Мэри, которая еще недавно рассматривала кино в качестве летнего приработка, по-настоящему обосновалась в «Байографе» в начале 1910-го. «По понедельникам мы репетировали, — вспоминает она. — Мистер Гриффит вызывал нас по очереди и утверждал роли. Только потом писался сценарий, а часто он вообще складывался постепенно. По вторникам мы снимали в студии, по средам — на натуре. Рабочий день продолжался с девяти утра до восьми вечера. Если мы задерживались после восьми, нам платили больше. Каждый день мы получали чеки, подписанные лично мистером Гриффитом, и стояли в очереди, чтобы получить наличные».

В 1909 году Гриффит снял 142 фильма, то есть почти три фильма в неделю. Мэри вспоминала, что играла примерно в двух в неделю на протяжении двух с половиной лет, но «совершенно не помнила названий большинства из них».

Одним из уникальных даров, принесенных Мэри Пикфорд в кино — и приобретенный ею после десяти проведенных на сцене лет, — был строгий стиль игры, который отличал ее от большинства киноактеров, двигавшихся в нарочитой манере французской школы пантомимы. Неподвижно стоя на месте, она приковывала внимание зрителя. Гриффит постоянно пытался приблизить ее пластику к мелодраматическому стилю эпохи, но «я поклялась, что каким бы сильным ни было искушение, я никогда не буду переигрывать. Он всегда хотел, чтобы я носилась между деревьями и пальцем указывала на пробегающих мимо кроликов, но я никогда не соглашалась этого делать». После таких споров Мэри «навсегда уходила» из «Байографа», и Гриффит отпускал ее, но через несколько часов они мирились.

«Бедная маленькая богачка». 1917

«Когда я приехала в 1910-м в Голливуд, он был маленьким захолустным городком, — вспоминала Мэри Пикфорд. — Я добиралась до работы на трамвае и сходила, чтобы собрать букетик маков в том месте, которое теперь называется Голливуд-энд-Вайн. Первым впечатлением, которое произвела на меня южная Калифорния, была потрясающая и новая для меня красота. Из окна машины в Пасадене я видела пальмы в лунном свете. Потом пальмы перестали мне нравиться, и вообще по-настоящему я полюбила Калифорнию только в третий сезон. В первую зиму оказалось, что мне очень трудно приспособиться к здешним условиям. Я ужасно скучала по Востоку».

Сразу по прибытии в Лос-Анджелес девушки из «Байографа» поселились в недавно построенном отеле «Александрия» и стали искать квартиры или комнаты, за которые были в состоянии платить. Однажды в холле отеля Мэри лицом к лицу столкнулась с Уильямом Рэндолфом Херстом[1], который отметил ее красоту. Вскоре Мэри, ее брат Джек и две недавно пришедшие в компанию девушки переехали в двухкомнатный гостиничный номер с ванной, за который каждый платил пять с половиной долларов в неделю.

Однажды Гриффит, окруженный сидящими на полу актерами, спросил, нет ли у кого-нибудь сценария для короткометражки. Сбегав за бумагой и карандашом, Мэри набросала сценарий «Май

[1] Уильям Р.Херст — крупнейший в США газетный магнат.

и Декабрь», который Гриффит тут же купил у нее за 15 долларов. Он отдал эту изящную романтическую комедию режиссеру Пауэллу, и Мэри сыграла Май. Окрыленная успехом, Мэри сочинила еще два сценария — Гриффит отверг их, и Мэри с Джеком на взятых напрокат лошадях отправились в Калифорнию, где в маленьком городке Найлз встретились с Чарлзом Спуром из компании «Эссенэй», который купил оба сценария за 40 долларов. Маку Сеннету не нравилось, что Мэри продает сценарии, и он попытался добиться у нее разрешения продавать свои сценарии под ее именем, потому что считал, что именно ее знаменитые золотые локоны (на уход за которыми она каждый день тратила целый час, а каждую ночь должна была использовать три разных вида бигудей) гарантируют успех. Мэри согласилась — она должна была получать по пять долларов за короткометражку и по восемь — за большой фильм, при этом она сочла необходимым предварительно просматривать сценарии и одобрять их. Первый же представленный Сеннетом сценарий — о полицейских-шалунах — не получил ее одобрения. Сеннет отказался заменить полицейских на частных сыщиков, как предложила Мэри, и таким образом она немало потеряла на первом фильме из серии «Полицейские из Кистоуна».

Последний фильм с участием Мэри Пикфорд, снятый «Байографом» в Калифорнии в 1910 году, «Рамона», побил все рекорды по затраченным на съемки средствам. Бюджет разбух из-за покупки прав на экранизацию известного любовного романа Хелен Хант Джексон, написанного в 1884 году, у его издателей, «Литтл и Браун». «Байографу» пришлось выложить за эти права 100 долларов — беспрецедентный случай для киноиндустрии, привыкшей платить в среднем по 25 долларов за украденный сценарий.

Есть вещи, о которых девушка ни за что не расскажет своей лучшей подруге, даже если ее лучшая подруга и постоянный спутник — ее мать, а может быть, особенно в этом случае. Одна из таких вещей — это первая любовь. Мэри Пикфорд держала в секрете свою страсть к Оуэну Муру очень долго, хотя это означало месяцы вранья, недосыпания, скандалов и предательства. Мэри и Оуэн увлеклись друг другом в тот самый день, когда она появилась в «Байографе», несмотря на десятилетнюю разницу в возрасте. У него были темные волосы, темно-синие глаза и лицо типичного ирландца. «Не говоря уже о том, что он был первым денди «Байографа», — говорила Мэри. Она не скрывала от него своих чувств, он же не был столь откровенен.

В театре и кино у тружеников-актеров мало возможностей для какой-либо личной жизни, кроме отношений с коллегами, которые всегда рядом. Почти невозможно, назначив свидание с кем-то со стороны, быть уверенным, что придешь на него. В результате многие актеры проводят друг с другом и свое свободное время. К «Байографу» 1909 — 1912 годов это утверждение относилось в полной мере; работа не останавливалась там даже во время обеденного перерыва. Можно было либо влюбляться — и вступать в брак — с кем-то из «Байографа», либо не влюбляться вообще.

Оуэн проводил все свободное время в квартире Пикфордов, и кто-то предупредил миссис Пикфорд о том, что дело принимает серьезный оборот. И тогда Шарлотта, по словам Мэри, «совершила одну из немногих больших ошибок в своей жизни». Она попросила Мэри прекратить видеться с Оуэном и передать ему, что она не хотела бы видеть его в доме Пикфордов. «Если ты этого не сделаешь, мне придется сказать ему самой», — добавила Шарлотта. Мэри, обычно послушная матери в любой мелочи, стала встречаться с Оуэном тайно, и коллеги на студии вступили в заговор, стараясь не допустить, чтобы Шарлотта застала их вместе. Чем строже Шарлотта запрещала, тем чаще они виделись. А по ночам, когда это было невозможно, Оуэн, будучи хорошим пловцом, проплывал от Уайтстоуна до Клоссен-Пойнт и обратно — то есть около трех миль.

Первое в жизни неподчинение воле матери не давало Мэри покоя, но в конце концов Оуэн решил проблему, предложив своей семнадцатилетней возлюбленной руку и сердце. Мэри предположила, что ее мать никогда не согласится на этот брак, и Оуэн пригрозил навсегда уйти из «Байографа».

И вот промозглым вечером 7 января 1911 года они сели на паром, доставивший их в Джерси-Сити (штат Нью-Джерси), и поженились в полутемном помещении окружного суда. Под предлогом вечеринки Мэри одолжила у гардеробщицы «Байографа» длинное платье со шлейфом, надев сверху котиковое пальто Шарлотты, которое было ей велико. После церемонии они вернулись домой, и Оуэн, как обычно, пожелал Мэри спокойной ночи у дверей ее дома. Мэри легла на двуспальную кровать со своей сестрой Лотти и спала там, пока не пришла домой Шарлотта, — тоже как обычно. На следующее утро Мэри пошла на работу, продев в обручальное кольцо нитку и повесив его на шею. В тот день ей почти не удалось поговорить с Оуэном, и она продолжала жить дома, встречаясь с Оуэном почти исключительно на студии.

Весной 1911 года Мэри Пикфорд была в полном смысле слова ведущей актрисой «Байографа», получая максимальную плату — 100 долларов в неделю.

Через несколько месяцев, когда семья Пикфордов вместе со всем «Байографом», включая Мура, находилась на борту идущего на Кубу лайнера, Оуэн настоял, чтобы Мэри сообщила родственникам

об их свадьбе, что она и сделала. Шарлотту чуть не хватил удар, но что-либо предпринимать было уже поздно. Она «проплакала три дня и три ночи, а Джек и Лотти не разговаривали со мной на протяжении всего плавания», — писала Мэри сорок пять лет спустя. Четырнадцатилетний Джек стоял на палубе, облокотившись на борт, «натянув кепку на самые глаза, обхватив рукой свою маленькую собачку и обливаясь слезами. Я чувствовала себя величайшей в мире грешницей. То, что должно было стать долгожданным медовым месяцем, было больше похоже на похороны».

Через год брак Оуэна и Мэри уже дал трещину. Мур ревновал Мэри к ее родственникам, а те, в свою очередь, ревновали ее к Муру, и настоящего примирения так никогда и не наступило. Как любой мужчина той эпохи, он не мог смириться с тем, что Мэри зарабатывает больше него. И он, вероятно, подозревал, хотя и не был в этом уверен, что в обширный контракт Мэри с «Байографом», подписанный в самом начале их семейной жизни, был включен пункт о том, что они должны работать вместе. «Во многих отношениях его положение было бы невыносимо для любого мужчины. Вероятно, пресловутые золотые локоны для него были постоянным напоминанием о том, что во главе семьи стоит девчонка». В трезвом состоянии он чаще всего был спокойным человеком, но выпивка делала его необузданным, и это стало случаться все чаще и чаще. Работая режиссером

«Моя любимая девушка». 1927

четырех фильмов с Мэри в «Маджестик» (она устроила это сама), он оскорбил ее на глазах всей съемочной группы и всемогущей Шарлотты, сказав, среди прочего, чтобы она не смела позволять себе вольности только из-за того, что ее зовут миссис Оуэн Мур, — она всего лишь одна из актрис. Ссорились супруги часто, но почти никогда не делали этого на публике, и Мэри почти всегда прощала Оуэна.

Осенью 1911 года Мэри посмотрела на Бродвее «Джентльмен свободных занятий» Вудхауза, поставленный Стейплтоном, в котором главную роль играл Дуглас Фэрбенкс. Он входил тогда в десятку лучших бродвейских «звезд», заявив о себе как о ведущем комедийном актере в «Джентльмене с Миссисипи». На Мэри он произвел некоторое впечатление — но не более того.

Дни «Байографа» подходили к концу. В начале 1912 года ушел Мак Сеннет с Мейбл Норман и еще тремя актерами, чтобы основать «Кистоун», да и сам Гриффит покинул свое детище осенью следующего года, после того как его большой фильм «Юдифь из Бетилил» обошелся ему в 36000 долларов, то есть в два раза дороже, чем он планировал. Официальным прощанием Мэри с «Байографом» была грандиозная вечеринка в ее большой квартире на Риверсайд-Драйв, куда были приглашены все, кто имел отношение к этой компании.

После непродолжительной работы на Бродвее Мэри стала скучать по кино. К счастью, среди почитателей оказался Адольф Цукор, основатель компании «Феймос Плейерс». Цукор был венгерским иммигрантом. Сначала он стал процветающим торговцем мехом. Женившись на венгерской девушке, родившей ему двоих детей, он одолжил три тысячи долларов из своих личных сбережений другу, который вложил их в «пятицентовый» кинотеатр в Нью-Йорке. Так он попал в прокатный бизнес и вскоре стал владельцем нескольких зданий общей стоимостью 250 тысяч долларов. Цукор основал «Феймос Плейерс» с начальным капиталом в 300 тысяч, вскоре увеличив его в десять раз, так что «Нью-Йорк ивнинг джорнэл» в редакционных статьях принялся предостерегать Бродвей о наступлении Цукора. После слияния с компанией Джесса Ласки был организован «Парамаунт», который должен был заниматься прокатом. В конце концов выжила лишь компания «Парамаунт Пикчерз», председателем совета директоров которой и стал Цукор.

Еще со времен бесконечных гастролей Мэри мечтала получать к двадцати годам 500 долларов в неделю. И ей удалось исполнить эту мечту с помощью Цукора — правда, сначала Шарлотта все-таки предприняла последнюю попытку добиться того же самого от Гриффита и «Байографа». Гриффит так и не захотел позволить «звезде» встать выше сценариста (или режиссера) и, кроме того, уже сделал предложение Мэй Марш заменить Мэри.

«Мы создали в кино понятие «звезда», — сказал Цукор о своей компании, и он доказал это фильмом «Свободные сердца», снятым в Калифорнии; режиссером и оператором был Портер, главную роль сыграла, естественно, Мэри. Фильм оказался таким удачным, что Мэри, хотя и проработала в компании меньше года, сочла уместным попросить Цукора о прибавке. К ее удивлению, он удвоил ее жалованье без всяких торгов, и теперь она стала получать тысячу в неделю.

После этого он и миссис Цукор пригласили Мэри на чай в ресторанчик напротив бродвейского театра, в котором в тот день показывали «Свободные сердца». Уже стемнело, а Цукор как будто чего-то ждал, болтая о разной чепухе, и не хотел уходить. Наконец он подвел ее к окну, выходящему на Бродвей. «Это было одно из самых волнующих зрелищ за всю мою карьеру, — рассказывала Мэри. — Мое имя, выложенное из сверкающих электрических ламп на стене театра. Этот прекрасный человек приготовил для меня такой дорогой сюрприз, а я-то просила его о ничтожной прибавке!»

Но успех «Свободных сердец» затмился следующим фильмом Мэри — «Тэсс из страны бурь», на съемки которого в Калифорнии ушло десять тысяч долларов. «Это было настоящим началом моей карьеры. Роль Тэсс очень сильно отличалась от всего, что я делала раньше». Это было рождением образа плохо одетой, грязноватой женщины-ребенка — образа, который произвел такой фурор, что Мэри, которая никогда не была склонна к злоупотреблению успехом, пересняла «Тэсс» в 1921-м.

На стене маленького театра в Сан-Франциско, владельцем которого был Дэвид Граумен (его сын Сид впоследствии владел «Китайским» и «Египетским» театрами в Голливуде), было написано следующее:

«Тэсс из страны бурь».
Мэри Пикфорд — возлюбленная Америки».

«Возлюбленной всех американцев» назвал ее Томас Эдисон, а вскоре ей предстояло стать и «возлюбленной всего мира». Эти титулы остались за ней и через шестьдесят лет. Однажды, когда ее спросили, кому из восходящих «звезд» она завещала бы титул «возлюбленной Америки», Мэри остроумно ответила: «Он не принадлежит мне, и я не могу им распоряжаться». Итак, в 1914 году американская киноиндустрия оказалась в пухленьких ручках Мэри Пикфорд.

В 1914 — 1915 годах Цукор со своей «Феймос Плейерз» продолжал снимать большинство фильмов

в Нью-Йорке, в то время как все остальные быстро перемещались на Западное побережье, и в очень скором времени «Феймос Плейерз» тоже предстояло оказаться там. Деловые люди из Лос-Анджелеса перебирались поближе к Тихому океану, чтобы не упустить столь многообещающее поле деятельности. Меньше чем за четыре года доходы «звезд» поднялись с трех долларов в день, которые платили Гарольду Ллойду и Хэлу Роучу, до трех тысяч в неделю. Каждый день в местных газетах появлялись объявления о наборе статистов для массовых и батальных сцен. Фильмы снимались по всей Южной Калифорнии — в частных домах и общественных зданиях (по субботам, воскресеньям и праздникам).

Окрестности Лос-Анджелеса и сам город никогда не испытывали недостатка в красивых девушках, но в 1914-м, похоже, все матери, имевшие отношение к театру, стали посылать или привозить своих красивых или талантливых дочерей в признанную столицу киномира. Некоторые из них становились знаменитостями, но большинство — официантками. В Голливуд стали приезжать туристы — посмотреть, как делаются фильмы, или поглазеть на «звезд» в местных ресторанах. Акр лимонной рощи, который в 1910-м можно было купить за семьсот долларов, в 1915-м стал стоить десять тысяч — в этом году оборот местной киноиндустрии достиг двадцати миллионов.

Дуглас Фэрбенкс связал свою судьбу с этим миром осенним днем 1914 года, прогуливаясь в Центральном парке с женой Бет и пятилетним Фэрбенксом-младшим. Бродвейскую «звезду» (запомнившуюся всем по спектаклям «Он появляется с улыбкой», захватывающей историей молодого бродяги, и «Шоу-магазин», сатире из театральной жизни) узнал какой-то оператор, который попросил у Фэрбенкса разрешения снять его на пленку в прыжке через скамейки.

Вскоре после их второй встречи Дуглас Фэрбенкс пригласил Мэри и ее мать на чай в квартиру его матери, Эллы. Пока Дуг и Мэри, словно юные голубки, щебетали в алькове, их матери познакомились друг с другом. И Шарлотта, и Элла понимали, что происходит с их детьми, и даже устроили еще несколько чаепитий, чтобы дать им возможность увидеться почти наедине, не возбуждая подозрений. Матери Мэри никогда не нравился Оуэн и нравился Дуглас, а миссис Фэрбенкс, хотя до этого и ладила с Бет, стала с ней ссориться, когда новое увлечение Дуга набрало силу.

На протяжении всего 1916 года Дуг и Мэри, каждый в одиночку, боролись со своими чувствами друг к другу; когда Дуг-младший пошел в школу, семья Фэрбенксов переехала в большой дом в Западном Голливуде. Но в конце 1916-го Элла Фэрбенкс умерла в Нью-Йорке от воспаления легких, и после поездки Дуга на похороны его любовь к Мэри не знала преград. Сразу после похорон он позвонил Мэри, которая тоже была в Нью-Йорке, и они долго ездили по парку, разговаривая об Элле. Дуглас плакал так, как никогда не плакал раньше, и именно в тот момент Мэри заметила, что часы на приборном щитке остановились. Более того, они остановились в тот час, когда умерла Элла. Элла всегда была суеверной в том, что касается часов, — когда она была маленькой и жила на Юге, няньки рассказывали ей, что в момент смерти члена семьи все часы в доме останавливаются. Дуг и Мэри тоже были людьми суеверными и принялись клясться друг другу «этими часами» в вечной любви.

Оба они пытались отвлечься работой, но вскоре поняли, что, как сказала Мэри, «мы любили друг друга все больше, и было уже слишком поздно копить свое чувство одиночества и сердечную боль, пытаясь укрыться от безжалостного ока общественного мнения. Мы боролись с ним, мы бежали от него... Роли, которые мы играли на экране, создали в глазах мира весьма определенные образы меня и Дуга. И мы оба, я, наверное, немного сильнее, чувствовали свой долг перед публикой».

Когда Мэри работала в Голливуде, все еще ни о чем не подозревающая Бет часто приглашала ее на ужин в дом Фэрбенксов. Дуг и Мэри тайно встречались в разных закоулках Голливуда и нередко, разъезжая в открытой машине, маскировались с помощью плащей-пыльников и автомобильных очков. Друзья и некоторые коллеги знали об этом романе, но он еще не стал достоянием общества.

Чарли Чаплин, начав свою карьеру в кино в 1912-м, то есть на три года позже Мэри, был единственной «звездой», способной составить ей конкуренцию. В 1916 году он ушел из «Эссеней» и заключил контракт с «Мьючуал Филм», по которому должен был получать 650 тысяч в год. Несколькими неделями позже Мэри, обсуждая свои условия работы в «Феймос Плейерз», потребовала, чтобы ей платили больше, чем Чаплину, потому что, среди прочего, она снималась «в больших фильмах, а он — только в короткометражках». Ее чуть было не переманила «Американ Тобэкко Компани»: решив заняться кино, она предложила Мэри семь тысяч в неделю. «Витаграф» оценил ее еще дороже. «Мьючуал», уже заполучив Чаплина, предложил Мэри контракт, по которому она получала бы миллион в год. Она держала Цукора в курсе всех этих предложений. Он сказал ей: «Мэри, милая, мне не нужна диета. Каждый раз, когда я говорю с тобой и твоей матерью о новом контракте, я худею фунтов на десять». А Сэмюел Голдфиш, впоследствии Голдвин, который не так давно стал партнером Цукора по «Феймос Плейерз», как-то заметил: «На заключение контрактов с Мэри требовалось больше времени, чем на съемки ее фильмов».

В фильме «Девушка вчерашнего дня» Мэри стала первой актрисой, поднявшейся в воздух. По сценарию эта самая девушка должна была лететь на аэроплане (с пилотом), и было решено, что Мэри в аэроплане останется на земле, а в небе ее место займет дублер. Но она была непреклонна в своем намерении самостоятельно сыграть эту короткую сцену, и режиссеру Алану Дуэну не оставалось ничего другого, как кусать губы, стоя внизу.

Мэри Пикфорд. 1918

В середине 1910-х годов даже самая известная кинозвезда могла позволить себе несколько неудач. «Заниматься кино в те времена было весело, — вспоминала Мэри пятьюдесятью годами позже. — Сегодня, когда один-единственный промах может оказаться роковым, это совсем не так весело. В те времена «звезду» любили и в хороших, и в плохих, и в средних фильмах. Теперь не так: три плохих фильма — и «звезды» как не бывало».

В возрасте двадцати трех лет Мэри Пикфорд стала самым высокооплачиваемым представителем своей профессии и самой независимой кинозвездой за всю историю кино. Она вела себя так, как будто не верила в долговечность успеха, будто хотела поскорее получить деньги, убежать или по крайней мере бросить их в копилку, чтобы обеспечить будущее себе и своей семье. Но, каким бы невероятным это ни казалось, настоящий расцвет этой маленькой девочки по имени Мэри Пикфорд был еще впереди.

На протяжении первых восьми лет своей карьеры Мэри создала такую обширную галерею героинь, что совершенно непонятно, каким образом ей удавалось оставаться в глазах зрителя вечной маленькой девочкой. Не менее удивительно и то, что зритель так упорно любил ее в образе невинной, хотя и потрепанной жизнью, несовершеннолетней «маленькой мамы» совсем маленьких детей, — она помогла своему поколению вынести ужасы первой мировой войны и неразбериху начала 20-х.

Кроме многочисленных матерей семейства, Мэри в кино еще была девушкой, симулировавшей беременность ради спасения другого («Тэсс из страны бурь»), родила внебрачного ребенка на необитаемом острове («Свободные сердца»), жила с мужчиной в гражданском браке («Наперекор судьбе») и продемонстрировала вполне откровенную, если не сказать агрессивную, сексуальность («Тряпки»).

Америка неуклонно двигалась к первой мировой войне, а кино все больше превращалось в царство грез, средство ухода от реальности — и этому немало способствовали фильмы Дугласа Фэрбенкса. Если в первые годы зрителями чаще бывали бедные пролетарии, которые видели в Мэри свою путеводную звезду со сверкающей улыбкой, свою защитницу, чьи беды были им понятны и над чьими неурядицами они могли смеяться, то в 1915-м ситуация изменилась. Кино приобрело респектабельность, фильмы демонстрировались не в дешевых магазинах, а в элегантных театрах. Люди выстраивались в очереди, чтобы заплатить доллар — огромную по тем временам сумму — за билет на «Рождение нации» — фильм, пользовавшийся немыслимым успехом. Итак, появилась новая аудитория, в которой теперь к тому же стало больше женщин и детей. То ли из-за войны, то ли по каким-то другим причинам в кино теперь прежде всего ценились юмор и оптимизм, а не реализм и романтика. Мэри Пикфорд продолжала сниматься в фильмах с социальным подтекстом и в исторических костюмных драмах, а также снова сыграла роль кокетки. Но с 1917-го по 1926-й Мэри Пикфорд продолжала оставаться на экране маленькой девочкой, которой реальная Глэдис Смит никогда не была. В это время она достигла пика своей славы и заработала больше всего денег. Она и ее фильмы утоляли ностальгию по деревенской Америке конца XIX века, испытываемую Америкой века XX, слишком быстро двигавшейся вперед.

Когда в 1917-м Соединенные Штаты вступили в войну, она «взяла шефство» над вторым батальоном Первой калифорнийской армейской артиллерии. В качестве «боевой матери» шестисот «Сэмми» она часто посещала их базу в Кемп-Керни рядом с Сан-Диего и подарила каждому золотой медальон со своей фотографией. Когда батальон был переброшен во Францию, солдаты надевали эти медальоны, идя в бой. Мэри Пикфорд произвели в «почетные полковники», и батальон был известен под именем «600 воинов Мэри Пикфорд». Подобным же образом она взяла шефство над одним из полков Аркадийской школы воздухоплавания, которая по утрам поднимала в воздух наблюда-

тельные дирижабли, а вечером спускала их на землю. На студии «Парамаунт» в Голливуде Мэри держала постоянный «табачный фонд вооруженных сил» и лично собирала деньги и сигареты у коллег. Она потратила тысячи долларов на приобретение облигаций займа «Либерти» и Канадского военного займа. [...] «Во мне всего пять футов роста и сто фунтов веса, но каждый дюйм и каждая унция воюет вместе со всей Америкой», — кричала Мэри толпам, собиравшимся послушать ее во время благотворительного тура «Либерти», в котором кроме нее участвовали Дуглас Фэрбенкс, Чарли Чаплин и Мари Дресслер.

Большинство любителей кино знали, что Мэри — взрослая женщина, но продолжали воспринимать ее как ребенка. Она была чуть выше пяти футов (152 см) ростом, и кисейные платьица, умелое использование освещения и ее удивительные актерские способности делали иллюзию почти полной. К тому же для фильмов с Мэри — маленькой девочкой, начиная с «Маленькой принцессы», вся мебель и все декорации изготовлялись в масштабе на треть больше натурального, так что ей приходилось вскарабкиваться на кресло, вместо того чтобы просто сесть. Двери и окна были больше, чем в жизни, и дверные ручки находились выше. Чтобы усилить эффект, на другие роли часто даже брали актеров исполинского роста. Ту же самую иллюзию Мэри старалась поддерживать и за пределами съемочной площадки. «Когда Мэри появлялась на публике, при этом всегда присутствовала ее мать, — рассказывал Цукор, — а муж, Оуэн Мур, почти всегда отсутствовал. Если публика не помнила, что Мэри замужем, нам это было только выгодно. Хотя никто не просил Мэри ходить повсюду с локонами и в детском переднике, нам, честно говоря, очень хотелось, чтобы она выглядела подростком. Мы, конечно, понимали, что Мэри хотела выглядеть на свой возраст и следить за модой, но ни она, ни я не могли этого допустить». «В те далекие времена «звезды» были окружены романтическим ореолом — и они старались и в жизни быть теми, кого изображали на экране, — рассказывала Мэри. — Если на съемки приходили поклонники, а я не была одета для роли, я бежала в гримерную, чтобы завить локоны и надеть платье маленькой девочки, которое они рассчитывали на мне увидеть. Актриса интересна публике только как актриса, а вовсе не как человек. Я никогда не танцевала на людях. Наверное, это было несколько старомодно, но я всегда изо всех сил старалась не выходить из образа».

«Полианна» — первый фильм Мэри Пикфорд в «Юнайтед артистс», и он стал единственным соперником «Ребекки» в популярности и признанности критиками. Когда «Полианна», снятая Фрэнсисом Мэрионом по роману Элинор Портер, вышла на экраны, Мэри не видели в роли маленькой девочки уже три года — со времени выхода «Маленькой принцессы», — и настала пора вернуться к классическому амплуа «веселой девчонки», вечной оптимистки. Поклонники уже несколько лет требовали, чтобы Мэри сыграла Полианну, — и они не остались разочарованными ее умной и тонкой игрой, созданным ею образом десятилетней сироты, которая приезжает со своей теткой в маленький городок. Мэри, несколько устав от бесчисленных «маленьких девочек», чтобы «оживить» образ, импровизирует эпизод с мухой. «Мушка-мушка, хочешь на небо?» — спрашивает она (в титрах). Потом давит муху пальцами и говорит: «Ну вот, ты уже там». Ребенок умен, забавен, но реален. Девочка приклеивает к подошвам своих ботинок липкую бумагу от мух, чтобы не запачкать ковры в доме тетки. Потом она поднимается в свою комнату, не заметив, что к ноге прилипла шерстяная нить, — и распускает все теткино вязанье.

В журнале «Моушн пикчер классик» за март 1920 года критик Фредерик Джеймс Смит вместо обычной рецензии на «Полианну» поместил открытое письмо к Мэри Пикфорд: «В глубинах сознания каждого из нас таятся мечты — мечты, с которых мы начинали, мечты, которые породили печаль, когда мы столкнулись с реальной жизнью. У вас есть способность — правильнее было бы сказать «гений» — пробуждать эти скрытые воспоминания, снимать с нас тяжесть прожитых лет и снова дарить нам веру. Если когда-нибудь случится так, что вы, Мэри Пикфорд, перестанете волновать наши души, мы будем знать, что наши идеалы мертвы...

Мы знаем — наше критическое «я» все время твердит нам об этом, — что никогда еще вы не играли ребенка лучше, тоньше и выдержанней, чем в «Полианне», но трогает-то нас душа, которую мы чувствуем за вашим актерским мастерством. Вы — это вечная молодость с ее большими надеждами сказочных городов».

Письмо заканчивалось призывом снимать побольше таких «Полианн». «Полианна» пользовалась также большой популярностью в Советской России, где в то время среди прочих начинали показывать фильмы с Мэри Пикфорд.

Незадолго до ее развода Дуглас снял дом с тридцатью шестью комнатами на Саммит-драйв в Беверли-Хиллз, принадлежавший Силу Сполдингу, главе компании по производству спортивного инвентаря. Дуг оказался первой кинозвездой, поселившейся в этих местах, где в те времена выращивали бобы, — и только много позже само слово Беверли-Хиллз стало синонимом славы американского кино. Между домом Сполдинга и находившимся в семи милях океаном был еще только

один дом, и Дуг любил совершать конные прогулки к морю. Мэри продолжала поддерживать видимость того, что живет с матерью, но опасность скандала возрастала с каждым днем.

И Дуг, и Мэри в равной степени опасались того, что опрометчивые поступки могут стать концом их карьеры — даже после того, как они поженятся, — но решили, что предпочитают жить вместе, пусть и сравнительно бедно, тому, чтобы быть одинокими, богатыми и несчастными. Сплетня потрясла все американское кино. Неужели Королева могла действительно выйти за принца (разведясь и откупившись от первого мужа) — и продолжать править?

Дуг приобрел охотничий домик и прилегающую к нему землю через дорогу от дома Сполдинга. Домик перестроили, к нему добавили несколько комнат, рядом вырыли бассейн и колодец (в Беверли-Хиллз не было даже водопровода), возвели стену, и вскоре дворец, которому предстояло получить свое имя от первых слогов фамилий его обитателей, был готов. Придет ли сюда мир, чтобы засвидетельствовать почтение или чтобы забросать их камнями? Дуглас переехал в одиночестве.

28 марта 1920 года Дуг устроил в «Пикфэре» званый ужин в честь Мэри, которая приехала с Шарлоттой и была одета в строгое белое кружевное платье из тюля со светло-зеленой опушкой и зеленой вышивкой на талии.

Дуг протестовал — хотя и в шутливой форме — против публичного излияния Мэри своих чувств по поводу их свадьбы. «Все эти разговоры о «возлюбленной Америки» должны прекратиться, — говорил он. — Она теперь моя возлюбленная. И если миру это не нравится, добро пожаловать в Беверли-Хиллз. Отныне вся любовь будет ограничиваться экраном».

Мэри попыталась снять еще два «зрелищных» фильма, и они потерпели неудачу. Но она твердо решила изменить свой образ и больше не идти на поводу у персонажей. Она даже подумывала о том, чтобы состричь свои золотые локоны, но Шарлотта и слышать об этом не хотела. Лучшим, что Мэри могла придумать, был какой-нибудь добротный — желательно современный — сценарий, где героиня была бы взрослой женщиной; причем главной задачей, ставшей еще более трудной после всеобщего признания «Маленького лорда Фаунтлероя», было добиться с помощью этого нового фильма не меньшего успеха, чем с помощью ролей «маленькой девочки».

Прочтя написанный в 1922-м сценарий «Дороти Вернон из Хэддон-холла», Мэри решила, что нашла наконец ключ к творческой свободе. Хотя действие этой исторической драмы происходило в елизаветинской Англии, Мэри видела в Дороти современную женщину. «В нем сплелись воедино день вчерашний и день сегодняшний, — говорила она позднее об этом фильме. — На средневековом фоне елизаветинского двора он создавал портрет девушки с современным образом мыслей».

В период с 1916 по 1926 год Мэри настолько вжилась в образ маленькой девочки, что часто не могла из него выйти, и Цукор вспоминал, как ее однажды не пустили на собственный фильм из-за того, что она выглядела слишком маленькой. «Ей велели прийти в сопровождении взрослого», — рассказывал он. Но случалось и обратное: во время съемок «Полианны» одна девочка сказала матери, что Мэри не настоящая маленькая девочка, потому что у нее длинные ногти. Оплошность была немедленно исправлена. «У меня не было никаких особых актерских «методов», — вспоминала Мэри. — Роль ребенка давалась мне легко, потому что я обожала детей. На какое-то время я превращалась в маленькую девочку и поступала так, как поступила бы она в данных обстоятельствах. Именно так я играла в «Бедной богачке». Играя эту роль, я в самом деле была бедненькой маленькой богатой девочкой, по-настоящему страдая от ее тоски по тому, чего не купишь за деньги. Во время съемок я никогда не оставляла героиню на студии, я брала ее домой и повсюду таскала с собой. Я жила в своих ролях».

Работа требовала большого напряжения сил. Мэри обычно вставала в пять и приезжала на студию в шесть. На заднем сиденье ее лимузина сидел преподаватель, который в редкие свободные часы на студии — и по дороге туда — учил ее несколько неестественному литературному французскому, сумев поста-

Мэри Пикфорд и Эрнст Любич в фильме «Розита». 1923

вить ученице безупречное произношение. Мэри требовалось три часа, чтобы помыть голову, уложить волосы и загримироваться.

Колин Мур вспоминала, как Мэри жаловалась ей на трудности со знаменитыми локонами в условиях высокой влажности. Прямые волосы Мэри «через какое-то время имели обыкновение развиваться, — писала мисс Мур в своей книге, — и тогда съемки останавливались, Мэри накручивала волосы на бигуди, а все остальные были вынуждены на протяжении часа ждать, пока они высохнут, чтобы Мэри могла снова появиться перед камерой».

Съемки начинались в девять и заканчивались в половине шестого, а потом Мэри выписывала чеки, отдавала распоряжения на следующий день и просматривала счета за предыдущий, так что домой она попадала часов в восемь-девять. Легендарные вечеринки в «Пикфэре» устраивались в уикэнды или в паузах между фильмами. По рабочим дням, после ужина, часто бывали просмотры чужих фильмов — у Дуга и Мэри был первый в Голливуде и второй в Америке личный кинозал: еще один устроил в Белом Доме Вудро Вильсон. Однако часто и Дуг, и Мэри работали так много и так долго, что не находили в себе сил переодеться к ужину. Гвин вспоминала, что неоднократно ужинала в компании Маленькой Энни Руни и д'Артаньяна. В паузах между съемками она встречалась со зрителями, высокими гостями — такими, как президент, миссис Кулидж и иностранные государственные деятели, — давала интервью и занималась корреспонденцией. Нетрудно было предвидеть, что в какой-то момент ей захочется отдохнуть.

В 1926 году Мэри сказала: «Мы, люди кино, принадлежим сегодняшнему дню, вот этому моменту. Я вполне довольна тем, что доставляю удовольствие множеству зрителей, которые идут в кинотеатры сегодня. Я предпочла бы жить в их воспоминаниях, а не в своих фильмах: после возвращения их к жизни через много лет они кажутся недоделанными и старомодными по сравнению с современным уровнем технического развития».

Мэри и другие женщины, добившиеся успеха в кино — включая Лоретту Янг, Энн Хардинг, Билли Дав, Руби Килер, — объединились в клуб, официальной задачей которого была помощь начинающим актрисам. Мэри была избрана почетным президентом этого объединения, названного «Наш Клуб» и вскоре ставшего предлогом больше для «девичников» с горячим шоколадом, чем для пестования новых талантов. Но все же — на всякий случай — Мэри написала свои «Десять заповедей для будущей киноактрисы:

1. Обучись какой-нибудь другой профессии, чтобы у тебя были пути к отступлению.
2. Откладывай деньги, скопи сумму, которая позволит тебе продержаться не меньше года.
3. Подумай, есть ли у тебя талант.
4. У тебя должен быть опыт работы на сцене.
5. Приобрети, если это возможно, опыт работы в кино.
6. У тебя должно быть как можно больше фотографий.
7. Заведи большой и разнообразный гардероб.
8. Ответственно относись к пробам.
9. Будь честна и честолюбива.
10. Успеха в кино можно добиться только таким же способом, как и в любом другом бизнесе.

«Кто бы из иностранных знаменитостей ни приезжал в Соединенные Штаты в 20-е годы, первым местом, которое они хотели посетить, был Голливуд, а тремя людьми, с которыми они прежде всего хотели встретиться, были Мэри Пикфорд, Дуглас Фэрбенкс и Чарли Чаплин, — вспоминает Колин Мур. — Список гостей «Пикфэра» напоминает издание «Кто есть кто». Крон-принц Японии, бывший король Испании Альфонсо XIII, Маркони, Линдберг, Эйнштейн, Амелия Эрхарт, сэр Остин Чемберлен, крон-принцесса Прусская Фредерика, очаровательные лорд и леди Маунтбеттен, которые провели в «Пикфэре» часть своего медового месяца. Великие писатели, художники, политики — все они рано или поздно оказывались на нашем холме».

Несмотря на изобильные приемы, проводившиеся в доме, Дуг не нарушал данного матери обещания не пить, пока ему не исполнится сорок. Это обещание он дал в возрасте двенадцати лет, потому что его отец, во многих отношениях весьма выдающийся человек, был алкоголиком и бросил семью.

«Время от времени Дуг делал пару глотков вина — просто из вежливости, — вспоминала одна его знакомая. — Впрочем, он много курил, потому что часто нервничал, а в остальном соблюдал достаточно строгий режим. В 1923-м ему исполнилось сорок, и он быстро начал это чувствовать. Из-за своих поединков с Джеком Демпси, Джином Танни и двумя другими боксерами, из-за занятий борьбой с такими людьми, как принц Георг, фехтования с герцогом Альба и ежедневных тренировок в гимнастическом зале Фэрбенкс постоянно был перенапряжен. В конце 1920-х это стало сказываться на его поведении, особенно в отношениях с Мэри. Постоянное мышечное перенапряжение стало также причиной проблем с сосудами, которые привели к его скоропостижной смерти.

Несмотря на свое королевское положение, Мэри никогда не забывала, кто она такая и откуда пришла. Однажды Мэри давала ужин в честь юных короля и королевы Сиама; оба они были страстными поклонниками тенниса. Дуг пригласил их приехать в «Пикфэр» пораньше, чтобы сыграть несколько партий. Королева поскользнулась и упала в какую-то грязь, так что Мэри отвела ее наверх и набрала ванну. Пока королева мылась, Мэри стояла в своей спальне и говорила себе: «Только подумай, Глэдис Смит из Торонто, в твоей ванне моется королева Сиама!»

Между тем мир, в котором жила Мэри Пикфорд, и кино, которое было ее жизнью, необратимо изменились. Триумфальное шествие звукового кино перевернуло всю киноиндустрию, а череда несчастий перевернула ее личную жизнь. Мэри так и не удалось вернуть власть ни над тем, ни над другим.

Последний немой фильм Мэри стал одним из лучших за всю ее карьеру; она постаралась угодить меняющимся временам и вкусам, уложив свои локоны и сыграв двадцатилетнюю миллионершу, работающую в дешевом магазине. «Моя лучшая девочка» была банальной любовной историей о том, как молодой человек встречает девушку; именно такая история была идеалом для подавляющего большинства кинозрителей, и именно ее они хотели увидеть на экране, особенно если не видели ничего подобного в жизни.

21 июня 1928 года, вскоре после возвращения из очередной поездки в Европу с Дугласом, Мэри совершила роковой поступок. Позднее ей не раз приходилось сожалеть о нем, но в тот момент она рассматривала его как акт личного освобождения. Она никогда не сделала бы этого, будь жива ее мать, — хотя бы из коммерческих соображений. И все же Мэри решила состричь самые знаменитые волосы со времен Медузы Горгоны и вместе с подругой направилась в салон Чарлза Бока на Восточной 57-й улице, оставив не верящего своим ушам мужа в отеле «Шерри-Недерланд».

«Можно было подумать, что я кого-то убила, и, наверное, именно это я и сделала, — писала Мэри позднее, — но сделала только для того, чтобы дать своей жертве жизнь. Мне было действительно очень грустно думать о том, что мой успех зависел исключительно — или по большей части — от моей прически. Конечно, я скучала по своим локонам после того, как с ними было покончено. Я всегда заботилась о своих волосах, мыла их сама и любила накручивать их на пальцы. Но мне казалось, что избавиться от локонов — значит освободиться, и, я думаю, в некотором смысле я оказалась права. Я довольно быстро почувствовала изменение, почувствовала легкость и свободу, которой я до тех пор не знала. То было мое последнее восстание против сыгранных мною одинаковых ролей».

Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбенкс. 1926

Фотография Мэри в кресле парикмахера, сопровождаемая подписями, в которых возвещался конец эры невинности, облетела весь мир. Но публика — даже публика — знала, что подобные заявления уже несколько запоздали, что эра невинности давно переросла в искушенный «век джаза». И возврата назад уже не было.

«Я знала, что пора уходить, — сказала Мэри в Париже на ретроспективе своих фильмов в 1965 году. — Я хотела остановиться прежде, чем меня об этом попросят». Вскоре после этого, заехав в Лондон, она рассказывала Кевину Браунлоу, автору книги «Парад прошел»: «Я ушла из кино, потому что не хотела пережить то, что произошло с Чаплином. Когда он бросил своего Маленького Бродягу, Маленький Бродяга убил его. Меня создала Маленькая Девочка. Я не хотела, чтобы Маленькая Девочка убила меня. Меня и так уже отодвинули куда-то на задворки. Я знаю, что я — художник, и не считаю такое заявление излишне самонадеянным, потому что талант дается Богом».

За всю свою жизнь Мэри так и не удалось преодолеть чувство неуверенности в будущем. Она относилась к деньгам и славе так, как будто и то и другое у нее могут отнять завтра же, что оказалось весьма полезным, когда все действительно кончилось: «Всю жизнь я ужасно боялась, — говорила она. — Мне всегда казалось, что мне просто повезло и что каждый год может оказаться последним. Удача играет очень важную роль в жизни актера. Она необходима ему даже больше, чем писателю, продюсеру или режиссеру».

Удача отвернулась от Мэри Пикфорд в 1933 году, и она поняла это раньше, чем кто-либо другой.

Перевод с английского Дмитрия Шабельникова

НИНА ЦЫРКУН

Поцелуй Орсона Уэллса

ВЕНЕЦИЯ–94

— Что ты делаешь?
— Ничего. Просто мечу свою территорию.

«Волк», режиссер Майк Николс

«Волк» пометил всю территорию фестивального «пятачка» от отеля «Эксельсиор», обитализа «звезд», до Казино, где разместился пресс-центр. Народу явились и сами, словно сошедшие с рекламных щитов американских мейджоров, суперзвезды — Джек Николсон, Харрисон Форд, Майкл Дуглас, Том Хэнкс, Денни Де Вито. Возглавляющий фестиваль Джилло Понтекорво доверил членам жюри выбрать своего председателя — они выдвинули на эту роль Дэвида Линча. На двухдневной дискуссии «Новые технологии в кино и аудиовизуальной культуре», которая состоялась в рамках фестиваля, тон задавал Том Уильямс из Industrial Light and Magic, курировавший разработку компьютерной программы для фильмов «Парк юрского периода», «Маска», «Форрест Гамп». Словом, внешне все выглядело как живая картина на тему «экспансия Голливуда и кризис мирового кино». Но голливудский флер, если разобраться, был всего лишь приманчивой «обложкой» фестиваля, внутри которого шла своя жизнь, никак не затронутая экспансионизмом. Все голливудские «хиты» (кроме «Прирожденных убийц») демонстрировались вне конкурса; на их рекламные щиты никто не обращал внимания; суперзвезды влекли к себе в основном ту многочисленную армию, которую называют в Италии papparazzi, — авторов коротких газетных заметок или интервьюеров «шикарных» иллюстрированных изданий (и, конечно же, публику); а рулевое колесо на симпозиуме по новым технологиям крепко держала итальянка Мария Грациа Маттеи, и самым сенсационным на нем оказался доклад Умберто Эко — ради него аудитория переместилась из небольшого зала в «Эксельсиоре» в гигантский ангар «Палагалилео». И, наконец, серьезная кинематографическая пресса, исправно посещавшая показы и «Волка», и «Правдивой лжи», и «Прямой и явной угрозы»[1], обсуждая в кулуарах американское кино, предпочитала говорить о фильме «французского берега» (или «восточного побережья» — той части Америки, обращенной к Европе, где обитают интеллектуалы и где вообще публика ориентируется на европейскую культуру) — «Пули над Бродвеем» Вуди Аллена, либо же о кино независимого Джона Джоста, либо о дебюте Джеймса Грея «Маленькая Одесса» с Максимилианом Шеллом и Ванессой Редгрейв (а также Натальей Андрейченко).

В этой акцентированной пристрастности можно было даже усмотреть симптом традиционного европоцентризма, некий снобизм изощренного синефильства, презирающего американскую простоватость и откровенный коммерциализм, свойственные мейнстриму. Отчасти, конечно, проявилась тут и аллергия на вездесущность Голливуда, лишенного в своем искусстве маркетинга каких бы то ни было комплексов. Хотя высокомерная снисходительность по отношению к продукции мейджоров не всегда, далеко не всегда оправданна и справедлива. Одно дело — дубоватая кондовость, скажем, «Прямой и явной угрозы» Филипа Нойса (завершившей трилогию по романам Тома Клэнси «Охота за «Красным Октябрем» и «Игры патриотов»). Другое дело — «Волк», беспечно зачисленный в разряд: «еще один фильм с Джеком Николсоном». Критики не узнали в нем отголосков одних и тех же глобальных явлений, признаки которых хотя и поразному, но вполне определенно дают себя

[1] Пользуясь случаем, приношу свою благодарность отечественному прокату, выпускающему на наши экраны почти все упоминаемые мной фильмы, избавляя критика от утомительного пересказа содержания. Рецензии на них «Искусство кино» предполагает поместить в ближайших номерах.

знать по всему свету. Достаточно сказать, что замысел «Волка» возник на американской почве, но под влиянием европейских идей. Сценарист Джим Харрисон указал в качестве одного из вдохновивших его источников на рассуждение Мишеля Фуко о психической неадекватности современного человека, живущего будто в зоопарке. Образом «зоопарка» стал в картине «Готам-сити» — урбанистический пейзаж ночного Нью-Йорка — результат трудов художника Бо Уилгема («Бэтмен возвращается») и итальянского оператора Джузеппе Ротунно (снимавшего с Висконти «Ведьму, сожженную заживо» и «Постороннего», а с Феллини — «Рим», «Амаркорд», «Казанову Феллини», «Репетицию оркестра», «Город женщин», «И корабль плывет»). Выходя из этой своеобразной резервации, человек готов совершить самые непредсказуемые поступки. Майк Николс, взявшись за постановку, припомнил кафковскую притчу «Превращение» и попытался, по его словам, сделать фильм-метафору «о стремлении человека стать кем-то другим, может быть — перейти за грань человеческого бытия».

В центре многослойной композиции «Волка» с ее мотивами «зачарованного леса», «кравицы и чудовища», Джекилла и Хайда, легенд о вервольфах и гулях, — экспликация усталости от прогресса, превращающейся из индивидуального недуга в пандемический синдром клинического свойства, затронувший, по свидетельствам медиков, не только утомленную тысячелетней культурой Европу, но и дрогнувшую под бременем цивилизации фаустовского толка — с ее пафосом неутомимого действия — Америку. Речь, конечно, идет о болезни — герой фильма, издательский работник Уилл Рэндал, страдает ненормальным отвращением к участию в том, что американцы называют «крысиные бега», — в ежедневной гонке за лидером. Но, неожиданно получив энергетическую инъекцию через укус волка, он начинает жить в ином, автономизированном мире, постепенно заселяющемся все новыми обитателями. В поисках стимуляции захиревшей чувственности европейцы с надеждой обращают взоры на полнокровные сообщества азиатских и прочих «экзотических» стран, не прекращая излюбленного со времени Киплинга паломничества на Восток. А самодостаточные в своем национальном нарциссизме американцы предпочитают — в который раз — сбросить с себя вериги обязательств, налагаемые императивом качества жизни, и разоблачиться до состояния «ветхого Адама», предстающего ныне в обличье героя романа Уинстона Грума — «идеального гражданина современного мира: совершенного идиота» Форреста Гампа. В полной мере испытавшие материальную комфортность, американцы готовы поступиться ею ради комфорта психологического. 200 миллионов кассовой прибыли фильма Роберта Земекиса «Форрест Гамп» (а фильм с лета все идет и идет при полных залах), как и успех книги, обогатившей повседневный лексикон словечками «гемповать», «гемповый» и т.п., как и «волконизация» персонажа постаревшего и утратившего былую энергичность Джека Николсона, свидетельствуют, что на смену безудержным в своем деятельном экстазе супергероям приходят простецы[2], предпочитающие девизу Запада «жизнь коротка — надо спешить» традиционно восточный: «жизнь коротка — зачем спешить?» и, что самое важное, получающие в награду ничуть не меньше.

Если это и случайность, то случайность, в которой проявилась закономерность[3]: на венецианском экране «Форрест Гамп» соседствовал с Иваном Чонкиным, материализовавшимся в фильме Иржи Менцеля «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» (в главной роли — Геннадий Назаров). На пресс-конференции чешскому режиссеру и сидевшему рядом Владимиру Войновичу задавали серьезные вопросы: является ли их картина доказательством неготовности СССР к войне и следует ли рассматривать ее как обвинительное заключение против сталинизма? Войнович важно отвечал, да, мол, это так, и рассказывал историю своей жизни и борьбы. Менцель же, тоже старый диссидент, настаивал, что его версия — все же история простого человека, который выживает при любых обстоятельствах, побеждая своим наивным идиотизмом идиотизм государственный.

Раньше это называли эскейпизмом и сурово клеймили. Теперь, когда политика и дурная социальность достали всех, а идеал синей птицы демократии, как оказалось, чем ближе —

---

[2] В этом смысле характерна эволюция «лирического героя» Арнольда Шварценеггера, превратившегося из крутого парня в «полицейского из детского сада», а в последнем фильме — «Младший» — не только надевшего очки, но и забеременевшего.

[3] К Форресту Гампу и Ивану Чонкину добавился и классический бравый идиот; в качестве омажа Сергею Юткевичу была выбрана его лента «Швейк готовится к бою» (1942).

тем дальше (то есть издержки демократии оборачиваются еще худшей тиранией — тиранией ублюдков и патологических преступников, беспределом циников, дорвавшихся до электронных средств информации, с убойной силой изображенных в гротеске Оливера Стоуна «Прирожденные убийцы»), говорить об эскейпизме в форме упрека просто неловко.

Тем не менее выход за пределы собственно человеческого бытия — то есть существования, ограниченного такими скучными вещами, как моральные нормы и социальные установления, — прекрасный как порыв, дающий сладостное ощущение абсолютной свободы, экзистенциальной невесомости, все же сигнализирует о неблагополучии, грозящем перерасти в еще одну глобальную катастрофу той постапокалиптической эпохи, в которой

«Прирожденные убийцы», режиссер Оливер Стоун

мы, кажется, начинаем жить. Метафорой такого «инобытия» видится в этом свете «Маленькая Одесса» — фильм о русско-еврейской колонии на Брайтон-Бич в силках мафии, называющей себя родным для нас словом «организация».

История семейства Шапиро, один из отпрысков которого, верно, неспроста носящий имя Йошуа (Тим Рот), становится профессиональным киллером, приобрела именно черты жизнеустройства «после апокалипсиса» (он ведь случился, по Копполе, еще на рубеже 70-х), где попраны вековечные устои семьи, на которых держался мир. Блудный сын возвращается под отчий кров не за тем, чтобы мирно съесть семейный ужин. Он просто скрывается от преследования и нарушает все святые прежде обязательства, данные умирающей матери, а отца бросает лицом в снег. Отец же недолго терпит сына-отступника и выдает его уийцам, но, по иронии судьбы, при этом гибнет другой сын, последняя надежда и опора; так зловеще переоформляется история Каина и Авеля.

Другая история, навевающая тяжкую мысль о грядущей (или, скорее, начавшейся) катастрофе, — уже не просто конденсат отдельных мрачных событий, взбудораживших воображение режиссера и сложившихся в выдуманную историю «Маленькой Одессы», а реальный случай, произошедший в новозеландском городке Крайстчерч и реконструированный по дневнику той, с кем он произошел, — Полин Паркер (Мелани Лински) и свидетельским показаниям очевидцев. Рассказал об этом режиссер Питер Джексон («Небесные создания»). Пятнадцатилетняя девочка наряду с настоящей описывала воображаемую жизнь в придуманном ею вместе с подругой «четвертом мире», стране грез Боровниа, куда нет

«Волк», режиссер Майк Николс

доступа посторонним. Этот мир населяют культовые герои — Марио Ланца, Хамфри Богарт, принцы и принцессы. И вот когда девочкам предстоит разлука, а их миру грозит конец, они решают спасти его любой ценой. Ценой убийства матери.

На дискуссии о новых технологиях Кристиан Гийон из французской компании Ex Machina, занимающейся компьютерной графикой и обработкой «реальных образов», высказал не совсем свежую мысль о том, что доминанта нынешнего этапа кинематографа — «переход от репрезентации к симуляции», заметив при этом, что в кино лишь находит отзвук гораздо более масштабный, если не сказать, всеохватный, культурно-социальный процесс. Это значит, что все мы живем в мире, который все активнее заселяют симулякры, имеющие, однако, над нами точно такую же, а то и более сильную власть, что и реальные предметы, явления и люди. Читателям «Искусства кино» известно, что Жан Бодрийар в эссе «Злой демон обра-

зов»[4] описал эту ситуацию как характерную для американской жизни, пропитанной мифологией Голливуда. Похоже, она начинает распространяться на весь мир. Иллюстрацией мог бы послужить один из эпизодов «Небесных созданий». В воображаемой стране Боровниа обитают, как было сказано, реальные, полулегендарные и вымышленные существа (называть ли их людьми?), воссозданные на экране с помощью самой известной в Южном полушарии компании, занимающейся спецэффектами или, как это теперь называют, «дигитальным доменом» — Weta Ltd. Благодаря мастерству ее сотрудников «морфинг» — компьютерная конструкция образов — достигает необыкновенного иллюзионизма. Так вот, в одном из эпизодов фильма Орсон Уэллс, точнее, Гарри Лайм, которого он сыграл в картине Кэрола Рида «Третий человек» (1949), покидает пределы своего фильма и преследует одно из «небесных созданий», чтобы запечатлеть поцелуй на девичьей шейке: экранный персонаж, дух, вызванный из мира грез, превращается в подобие вампира, «причащающего» к «инобытию» — назовите его, как раньше, иллюзионным, или как теперь, симуляционным.

В кино это называется фотореализмом.

Произошел переворот не в технологии (эта стадия давно позади), а в идеологии спецэффектов: отныне они используются, чтобы передать и подчеркнуть не волшебство, фантастичность образов, а их реальность. Причем, как правило, речь идет об образах изначально фантастичных, измышленных и смоделированных (либо перевоплощенных) компьютером. Пошел процесс невиданной энтропии: реальность безгранично расширяется за счет равноправного включения в нее «дигитальных объектов».

Один из пионеров этого движения — Роберт Земекис. «Форрест Гамп» — его шестой фильм, сделанный с помощью лукасовской Industrial Light and Magic. Главный герой встречается в кадре с элитными экземплярами общественно-политической и литературно-художественной жизни Америки 60 — 80-х годов: от Джона Леннона до Джона Кеннеди. Архивный документальный материал на 16-миллиметровой пленке, снятый любителями с помощью ручной камеры и запечатлевший ДжФК, бесшовно монтируется с компьютерным «морфингом» дважды искусственного (как продукта писательской фантазии и компьютерной переработки фильмического образа) Форреста Гампа.

Первый исходный кусок — встреча Кеннеди с футбольной командой штата Пенсильвания в Розовом саду. С помощью цифрового кодирующего преобразователя фигура президента была «вынута» из своего фильмического контекста и помещена в интерьер Овального кабинета, в эпизод, где хозяин кабинета пожимает руки добровольцам Корпуса мира, в ряды которых «вставили» фигуру Форреста Гампа (Том Хэнкс). В окончательный вариант вписался также момент, когда Кеннеди оглядывается и произносит несколько слов через плечо. Он был заимствован из третьего архивного куска с изображением встречи президента с бойскаутами. Запись текста, сделанного с помощью звукового дублера, была подогнана дигитайзером под артикуляцию губ Кеннеди. В результате получился эпизод, в котором Джон Кеннеди поздравляет Форреста Гампа с признанием его «all-American», по-

«Форрест Гамп», режиссер Роберт Земекис

«Небесные создания», режиссер Питер Джексон

[4] Бодрийар Жан. Злой демон образов. — «Искусство кино», 1993, № 10.

жимает ему руку и произносит приветственные слова.

Алгоритм, следовательно, таков: объект раскладывается на первоэлементы, а потом, с соответствующими коррективами, собирается вновь и продолжает действовать под своим прежним именем. Однако вопрос о его идентичности, так сказать, тождестве самому себе требует специального философского вмешательства, желательно со стороны неопозитивистской школы, обожавшей решать задачки типа: если я подстриг ногти, это я или уже не я? Впрочем, оксфордско-кембриджские зануды, увлекавшиеся такого рода анализом, давно сошли со сцены, а фальсификация приобрела безграничный масштаб, и настоящее теперь ничуть не выше в цене, чем искусственное; синтетическая лайкра дороже натурального шелка.

Симулякры вторгаются в «первую» реальность и забирают в ней власть, питаясь кровью живых. И уже не кажется абсурдной логика композиции трех новелл в фильме македонца Милчо Манчевского «Перед дождем», где в последней части газетный репортер делает снимки, из-за которых погибли люди в первой; вся-то наша жизнь есть виртуальная реальность, которую, как сказал на дискуссии о новых технологиях Вим Вендерс, человечество придумало, не в силах справиться с реальностью высшего порядка — подлинной, материальной. Этой же — рожденной симбиозом человека и машины — легко манипулировать, нажимая клавиши компьютера, переставляя местами причины и следствия, палача и жертву, правого и виноватого. А что из этого получится — Бог весть: общество взаимной терпимости или же вседозволенности, а то и попросту вселенская смазь... Во всяком случае, применительно к предмету кинематографа, как заключил в своем докладе на той же дискуссии Умберто Эко, ясно одно: когда зрители перестанут верить в реальную природу того, что проецируется на экран, убедившись, что видят перед собой всего лишь компьютерный трюк, чистый симулякр, тогда соответствующий «общественный договор» между ними и мастерами кино будет расторгнут, и что воспоследует, мы узнаем, когда доживем.

Итоги конкурса: «Золотой Лев» — «Да здравствует любовь!» (режиссер Цай Миньляо, Тайвань), «Перед дождем» (режиссер Милчо Манчевский, Македония); «Серебряный Лев» — «Небесные создания» (режиссер Питер Джексон, Новая Зеландия), «Маленькая Одесса» (режиссер Джеймс Грей, США), «Бык» (режиссер Карло Мадзакурати, Италия). Специальный приз жюри — «Прирожденные убийцы» (режиссер Оливер Стоун, США).

Дэвид Линч проявил себя мудрым руководителем, и решение жюри, вполне politically correct, удовлетворило, видимо, всех. Один дежурный китаец; один социально-злободневный фильм; одна просто очень хорошая картина; один дебют; одно произведение страны-хозяйки; один скандальный боевик — классический расклад призов.

«Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина», режиссер Иржи Менцель

«Маленькая Одесса», режиссер Джеймс Грей

«Перед дождем», режиссер Милчо Манчевски

Л. ДОНЕЦ

Артур Пелешян и другие

ЗАМЕТКИ ОБ ОТКРЫТОМ ФЕСТИВАЛЕ НЕИГРОВОГО КИНО В ЕКАТЕРИНБУРГЕ

Гран при

Гран при получил Артур Пелешян. Оценка жюри совпала с рейтингом и критиков, и зрителей, что невероятно. Я не припомню такого единодушия.

Артур Пелешян не снимал более десяти лет. Последний его фильм «Наш век» датируется 1982 годом. Не знаю — почему. Только угадывается или придумывается здесь какая-то закономерность. Времена социальных переворотов и сломов — не времена Пелешяна. Он — «вечности заложник». И именно поэтому, когда бы он ни пришел, он приходит вовремя.

Вот и сейчас, когда главная проблема в нашем документальном кино — проблема поиска языка *художественного документализма*, — появляется новый фильм Пелешяна, и никому не нужно доказывать, что он — авторский. Хоть автор не расхаживает по экрану в медленной и печальной задумчивости и не говорит значительные речи от своего лица. Он вообще ничего не говорит. Фильм-дилогия «Конец. Жизнь» (две части, обращаю внимание), как всегда у Пелешяна, бессловесный. Режиссер не хлопочет об авторстве, но он и есть вершина нашего авторского кинематографа.

Он и есть — сам кинематограф. Магическое движение-рисунок черным по белому экрану. Его фильмы — всегда мощное человеческое высказывание, и прежде всего потому, что они — *идеальная форма*. Ведь сегодня, право же, самое время упрекать документальное кино, а может быть, и не только документальное, именно в *недостатке формализма*, в отсутствии формы фильма как системы образного мышления.

Картины Пелешяна так же трудно пересказать, как движения Чарли Чаплина, потому что это КИНО, другое, несловесное искусство. Можно только попробовать передать ощущения по аналогии. Для меня это аналогия с известнейшим «Болеро» Равеля, в котором одна-единственная мелодия, словно приближаясь к нам, обрастая обертонами, партиями все новых инструментов оркестра, — нарастает ритмически и звуково и в финале сбивает тебя живописно-музыкальной волной неукротимой страсти, жизненной силы, воли.

Идеальное построение — вот основа оглушительного впечатления от фильма в двадцать минут. «Конец. Жизнь» — это «вся жизнь, мгновенно прожитая». Причем вторая часть, «Жизнь», служит как бы постскриптумом к фильму «Конец», и ее можно было бы назвать снова, как первую картину Пелешяна, сделавшую его всемирно знаменитым, — «Начало».

По фактуре «Конец» — мчащийся по горной дороге поезд. Отголоски мотивов мчащегося в горах поезда — символа жизни, опасной и непредсказуемой, есть и в прежних фильмах Пелешяна. В самой первой, еще учебной, вгиковской работе «Горный патруль» речь идет о тех, кто бережет и «лечит» дороги в горах от возможных обвалов, обломов. Во «Временах года» есть незабываемые эпизоды перехода огромной отары овец через тоннель (одна из опорных метафор «Конца»), труд и ад этого перехода для чабанов.

«Конец» — спрессованная человеческая жизнь, промелькнувшая перед нашими глазами в одно мгновение. Как будто мы увидели ее всю за десять минут. Увидели, что это такое, наша жизнь: сумасшедшее движение, экспрессивное, тревожное, с двумя выходами из черноты тоннеля. Первый — в высоту жизни, цветение ее, и второй — в смерть.

И почти не понимаешь, как это из какого-то там сора, из отдельных планов пассажиров, едущих в поезде (ребенок, женщина, женщина в шляпке, женщина в очках, копна женских волос, ухо, затылок, рука, ребенок на руках у женщины, женский профиль, женщина спит...), — как из этих планов, неотчетливых, словно намеки на человеческое присутствие... плюс вагонный состав, снятый снаружи, крупным планом, близко, но как-то по диагонали к экрану, будто пространство сдвинуто, наклонено...

плюс нарастающий стук колес, как все учащающееся биение сердца... повторы планов в нарастании ритма и смысла... — как это можно создать такую космическую картину одномоментного видения человеческой жизни. Словно автор, как небожитель, смотрит такими глазами, которые видят все сразу — НАЧАЛО и КОНЕЦ.

Поезд в первый раз вырывается из черноты тоннеля — и ты словно взмываешь в высоту: и свет, и пространство, и горы, и солнце невечернее, и хорал высоких, тонких, как золотые нити, женских голосов. Вот тут бы и остаться, в этом раю. Но поезд мчится упрямо, по своей накрененной колее. И вот опять тоннель. Чернота и теснота его становятся уже невыносимыми. Но впереди точка света, она растет, растет, кажется, снова вырвешься к свету, уже бесконечному, рывок — и ты словно с разбегу окунаешься в светлое. Да, светлое. Но это — белый лист экрана, на котором черным написано «КОНЕЦ». И ты сидишь, оглушенный, почти ничего не понявший в этой в одно мгновенье промчавшейся жизни. Только то, что в ней было много тревожного и суетного, но было что-то неизъяснимо прекрасное и высокое, и что она промчалась так быстро. И все снова начинается с белого листа экрана. Начинается второй фильм — «Жизнь», рождение ребенка. «Конец — это чье-то начало».

Подумать только, что этот гений за тридцать лет своей творческой жизни, включая студенческие годы, на которые приходится три работы, сделал всего семь короткометражных и одну полнометражную картину. Правда, интенсивность их эстетической структуры такова, что они представляют огромное силовое поле, словно эта пленка весит больше обычной и разматывается не по горизонтали, а по вертикали — в глубину и высоту.

Фильм «Конец. Жизнь» — явление новое для Пелешяна и характерное для современности с ее направленным вниманием к отдельной человеческой личности. Картины документалис-

«Конец. Жизнь», режиссер А.Пелешян

Быть или не быть?

Лев Рошаль, *критик, кинодраматург.* Наш «круглый стол» проходит тогда, когда фестиваль оказался у своего «экватора». Впереди еще просмотры, пресс-конференции, обсуждения, которые позволят более точно подвести фестивальные итоги. Однако уже увиденные фильмы дают основания для размышлений не только об отдельных картинах, а — что, на мой взгляд, важнее — о тенденциях кинопроцесса. Причем тот вопрос, который был нами вынесен, так сказать, для затравки разговора, может, как мне кажется, обострить наши размышления о судьбах нашего дела. Недавно живой классик неигрового кино, французский режиссер Крис Маркер на этот вопрос: «Будет ли у кино второе столетие?» — уверенно ответил: «Нет, не будет!» Речь тогда шла в основном о кинематографе игровом и даже о кинематографе «вообще». При определении темы нашей дискуссии мы задались тем же вопросом, потому что сегодня, очевидно, может случиться так, что даже если в будущем и сохранится игровой кинематограф, это не снимет с повестки дня проблему существования кино неигрового.

Алексей Габрилович, *режиссер.* Лично мне первые ощущения от просмотров не оставляют никакой надежды. При этом твердо могу заявить: неигровые картины, снятые для «большого» экрана, по всем статьям проигрывают телевизионным, среди которых я выделил бы прежде всего «Восковые персоны» Л.Волкова и «Вечерний звон» Ю.Шиллера. Проигрывают и в выборе тематики, и в драматургии, и в пластическом решении —

Материал подготовлен на основе магнитофонной записи дискуссии, состоявшейся во время Открытого фестиваля неигрового кино в Екатеринбурге (1994). — *Ред.*

та всегда были символическим обобщением, и недаром он назвал одну из них «Мы». Но авторское «Я» было прежде частью, зернышком какой-то человеческой общности, массовидности — социального катаклизма («Начало»), армянского народа («Мы»), природы («Обитатели»), труда человеческого («Времена года»), цивилизации («Наш век»).

В последнем фильме «Конец. Жизнь» движение впервые разворачивается как сколок внутреннего мира отдельного человека, как биение одного человеческого сердца. В нем, в этом биении, тоже очевидна всеобщность, но очевидна и разность. Правда, подозреваю, что такой замысел и такое решение — просто результат нашей сегодняшней бедности, невостребованности масштабных идей художника: знаю грандиозный, ренессансный замысел Пелешяна — сценарий «Homo sapience» о становлении человека от рождения до смерти на фоне ренессансной живописи как образа исторических событий и эстетических норм.

Возможно, «Конец. Жизнь» — вынужденный лаконизм средств. И все же — пусть вслед за обстоятельствами — Артур Пелешян, не изменяя своему замыслу, обращается как бы к одной его клеточке, к одному мгновению, к одной человеческой жизни, где НАЧАЛО и КОНЕЦ так близки.

«Вечерний звон», режиссер Ю.Шиллер

то есть в той области, где «большой» кинематограф был всегда особенно силен. Мне кажется, превосходство телевизионных фильмов объясняется тем, что телевизионщики думают о зрителе, а мастера «большого» экрана — о себе. Мы, профессионалы, как бы «обречены» следить за тем, что происходит в неигровом кино, что делают коллеги, но я с большим трудом представляю себе аудиторию, которая сегодня — не говоря уж о «втором столетии» — собралась бы на просмотр подавляющего числа фильмов из конкурсной программы. Что мы наблюдаем? Да, образное решение темы, пластика, которая всегда выдвигалась документалистами чуть ли не как манифест, экранная образность — все это как будто наблюдается. Но лично мне этот язык непонятен. Образы наслаиваются на образы, а собственно содержания за этой многослойностью я все равно не улавливаю. Набор приемов чрезвычайно ограничен. Из фильма в фильм — похороны, гитара, аккордеон... Когда я вижу чечетку, которую в «Вечернем звоне» отбивает сельский киномеханик перед началом сеанса, я все понимаю. И этот киномеханик, и все шиллеровские «плясуны» и музыканты — все это прекрасные «чудики», живущие на крохотном пятачке России и украшающие эту землю. А во всех остальных фильмах... Совершенно очевидно, что когда герою нечего делать и нечего сказать, ему и дают в руки гитару. А почему поют, зачем поют? Да просто режиссер не умеет работать.

Все меньше удаются фильмы-портреты. В экранных биографиях нет ни драматургии, ни драматической судьбы героя. А даже если есть, все невыносимо скучно и растянуто. Единственное новоприобретение документалистов — постоянно звучащий с экрана мат, произносимый, надо сказать, с большим вкусом. А синхроны героев едва различимы. В иных фильмах слышна только бормотня, требующая переводчика. Повторяю, режиссеры перестали думать о зрителе.

Тенгиз Семенов, *режиссер*. Разница во взаимоотношениях зрителя с фильмами телевизионного и «большого» экранов, на мой взгляд, заключается только в одном: **мы** пустые залы видим, а **вы** — пустых комнат, точнее, невключенных телевизоров не видите.

Геннадий Шеваров, *режиссер*. Мы, документалисты, проигрываем не друг другу, а самим себе — какими мы были когда-то. Пусть те, кому сегодня за пятьдесят, были идеологизированы и ангажированы, но в чем-то, может быть, были честнее и профессиональнее. Ведь сейчас один из главных вопросов — является ли сегодняшний неигровой кинематограф неигровым? Он становится, так сказать, документально-игровым. Буквально в каждой

•

Фестиваль в Екатеринбурге вошел в пору зрелости. Только здесь можно увидеть годовую программу лучших русских документальных фильмов. Программа эта поражает, среди почти пятидесяти картин практически не было таких — ну разве что самые крохи, — которые бы ничего не значили. Почти в каждой — свой интерес и своя мастеровитость.

Это и есть праздник фестиваля. Он устраивается раз в году, чтобы мы не хоронили документальное кино, а имеющие глаза — видели. Конечно, похороны впечатляют. Но документалистам к лицу придерживаться фактов. А сильная программа — факт.

Не забудем, что это именно Открытый Российский фестиваль без международной программы, только с картинами из ближнего зарубежья, тоже замечательными. Не забудем еще, что традиционно талантливая документальная студия Санкт-Петербурга снова не прислала свои фильмы, уже объявленные в программе, что становится неприличным. Ну что ж, тем хуже для студии. И если я прежде писала, что без Петербургской студии на фестивале никак нельзя, то теперь вижу: можно, ее отсутствие даже незаметно. И еще не забудем, что Екатеринбургская студия, тоже традиционно талантливая, пребывает в разоренном состоянии, став жертвой рыночной системы с ее махновскими замашками. «Все мое — мое, и все твое — тоже мое». Откуда бы, кажется, взяться фильмам? А просто народ — живучий и талантливый. Хоть ты его не корми, хоть убивай.

Тоска Юрия Шиллера

В программе было две картины о крестьянах. Отличный фильм латыша Ивара Селецкиса «Выйди, бледная луна» и «Вечерний звон» Юрия Шиллера. В сопоставлении их отчетливо видна вся разность национальных менталитетов.

«Звонок из России», режиссер В.Ярмошенко

картине огромное количество режиссерских провокаций как метода и приема. Иные из них хороши и дают искомый экранный результат. Но ведь все шито белыми нитками. Добрые две трети картин показывают, что их авторы в самом деле не имеют никакого представления о драматургии, об организации материала, о кристаллизации замысла — все это для молодых режиссеров, похоже, попахивает нафталином. Чуть ли не все работы можно уложить в одну под общим названием, под общим титром — и вы не заметите особенных жанровых различий между «составными частями». Я ведь смотрю ту, и другую, и третью картины и вижу, что буквально ни одного метра пленки режиссеры в корзине не оставили. Или это в самом деле попытки нащупать новые возможности неигрового кинематографа?

Сергей Князев, *режиссер*. Весь «секрет», думаю, кроется в терминологии. Когда наш кинематограф назвали неигровым, мы все запрограммировали себя на то, чтобы делать игровые фильмы. Если внимательно посмотреть на все наши предыдущие фестивали, то мы увидим, что процент игровых картин в конкурсе был куда выше. Просто они были сделаны по минимальным сметам — то есть авторам, очевидно, не хватало средств на полноценную игровую работу — принадлежность к неигровому кино была своего рода уловкой. Каково имя — такова и судьба. Поэтому в будущем, думаю, собственно неигрового кино не будет.

Клим Лаврентьев, *режиссер, секретарь СК России*. Для меня ответ на вопрос о втором столетии кинематографа предельно ясен — безусловно, оно будет. Но я хотел бы «заземлить» разговор. Критикуйте меня как угодно, а я говорю вам: не забывайте, что все, что мы сегодня видим на экране, делается на деньги налогоплательщиков. Недавно подписано постановление правительства о том, что документальный кинематограф 1995 года будет финансироваться государством в объемах 1992 года. Не игровой — документальный кинематограф! А не просто то кино, которое хочется показать своим друзьям и теще. Я обращаюсь к молодым. Дорогие мои! Ведь совсем недавно у нас что ни картина была, то событие. На любом международном кинофестивале публика стоя аплодировала российским документальным фильмам, потому что видела на экране настоящую жизнь. А сейчас? Что мы видим сейчас? И боюсь я одного: мы придем в правительство что-то просить для кино, а мне включат кассету с записью одного из ваших фильмов. Будет встреча с главой администрации президента по нашим, в частности, проблемам — ну вдруг кто-нибудь передаст ему хотя бы несколько картин! Ну как же можно?! Можно исследовать, можно теоретизировать, но есть же вещи просто

Крестьяне-латыши Селецкиса живут в этом мире, на земле, и все заботы их — о земле. Когда песни поют: «Выйди, бледная луна», — значит отдыхают от работы. Крестьяне из русской глубинки тоже пашут и сеют, но думают о смысле жизни глобально, поверх повседневности, а песни поют потому, что душа болит.

Это немного смешит и слегка раздражает, но что же делать? В том и сила. Такой народ. Божьи люди. Философы. Живут не сегодняшним и даже не завтрашним днем, а днем ответа пред Божьим судом — правильно ли ты жил? Может, больше б думали о земле да о доме своем, так и жили бы правильней. А то: кругом бедность, а они о смысле жизни, словно не живут на этом свете, а готовятся к жизни другой, вечной. Но другого народа у Шиллера нет.

Фильм Селецкиса — о нескольких семьях латышей крестьян, очень подробный и добротный. Это и очерк о жизни современного крестьянства в Латвии, современных фермеров, с их, как правило, тяжелыми судьбами, повседневным трудом, с плотной фактурой быта, с надеждами этих людей на жизнь обеспеченную и покойную.

Одновременно «Выйди, бледная луна» — глубокое социологическое исследование. Мы узнаем, сколь пока еще непрочны крестьянские надежды. Труд не окупается, ничего не стоит на общем рынке, и людям, оказывается, вы-

«Исчезнувшие без следа», режиссер Т.Семенов

ненормальные в нормальном профессиональном кругу! Понятно стремление молодых рассказать с экрана именно о себе, но тогда и деньги на свой фильм нужно искать, так сказать, на стороне. Я говорю это как функционер...

Л.Рошаль. Но ты действительно говоришь как функционер.

К.Лаврентьев. Да, и говорю о деньгах тех людей, которые ходят там за окном.

Михаил Камионский, *оператор*. От слов уважаемого господина Лаврентьева о том, с чем идти в правительство, во мне все взволновалось. Точно я знаю одно: чтобы показывать какие-то фильмы правительству, нужно иметь культурное правительство. И я вспоминаю известный случай с Жоржем Помпиду. Он трижды не подписывал проект культурного Центра. Но когда искусствоведы и архитекторы продолжали настаивать на данном решении проекта, он сказал: «Друзья, я ставлю свою подпись. Эти люди разбираются в вопросе лучше меня». Да, мы делаем свои фильмы на деньги налогоплательщиков. Но что же — мы снова будем делать кино «под правительство»?

Валерий Балаян, *кинодраматург, режиссер*. Я уже пару лет не работаю на государственных студиях. И мне казалось, что государство уже не оплачивает все эти эксперименты. А сейчас я посмотрел на экран и вижу: государство наше еще очень богатое — оно оплачивает расходы на такое кино, которое в прежние времена называлось кинолюбительством. Снимают себя, своих друзей и — восхищаются друг другом. Для меня это первый признак того, что людям в кино нечего сказать. Я имею в виду «Мираж» А.Кузнецова, «Остановку» С.Князева... Поток нечленораздельного мычания! Мне обидно — раньше была редактура и мы ее ругали, но она не допускала, чтобы на экран попадали недопустимые с профессиональной точки зрения вещи. Пусть редактура была идеологической, но был и профессиональный ценз. А сейчас... смотришь эти бесконечные повествования и понимаешь: это трансляция режиссерского бессилия. Хорошие фильмы есть, но в целом картина удручает.

Владилен Кузин, *директор Санкт-Петербургской студии документальных фильмов*. Дело в том, что процесс вырождения неигрового кино начался не вчера. Я, видите, уже седой и помню те времена, когда режиссеру, чтобы быть соавтором сценария, нужно было попросить разрешения у Госкино. Сейчас режиссеры скушали сценаристов. Сценаристы ликвидированы как класс. И это нанесло нашему кинематографу огромный

годней производить только для себя и жить пещерным натуральным хозяйством, без обмена. К тому же Латвия приняла закон о возврате собственности, и не исключено, что тех, кто живет и обихаживает землю по сорок-пятьдесят лет, у кого руки-ноги покручены работой и стали похожи на корни деревьев, могут просто выбросить из домов прежние, довоенные хозяева. Нет нынче прочности жизни даже у латышского крестьянина, казалось бы, так предназначенного для прочности. Социум неустойчив и тревожен.

Что до Шиллера и до народа русского, то, может быть, и неверно сравнивать картины по социальной принадлежности героев, ибо Селецкис рассказывает о крестьянине в его крестьянском труде, а Шиллер — в его творческой одаренности: «Землю попашет — попишет стихи». Но, наверное, в этом тоже есть своя закономерность. «Вечерний звон» — может быть, лучшая картина Шиллера, где он, оставаясь в рамках своей привычной поэтики, говорит о том же, что всегда, — о смысле жизни, но уже с очевидной трагедийной напряженностью. И может быть, впервые отчетливо ясно, что его герои никакие не чудики, не плясуны, а просто — ищущие правды, праведники. И легко им никогда не будет в их стремлении к идеальному, когда и реального-то нет. Это и есть русская тоска.

Искусство рассказа

Пока что в документалистике лидируют шестидесятники. В их фильмах есть то, что лежит в основе художественного документа, — искусство отбора, конструкции и концепции, искусство рассказа, умение найти свой сюжет. Лучшие фильмы фестиваля — из этих. А ведь документальная фактура активно сопротивляется авторскому препарированию, вернее, здесь оно гораздо сложнее, чем в фильме игровом. Непросто построить хронику как драму, проявить авторскую волю и не потерять доверия к реальности.

«Дом с рыцарями», режиссер М.Голдовская

ущерб — исчез предмет изображения, предмет повествования. Но и это не все. Режиссеров, скушавших сценариста, теперь скушали операторы, которые сами становятся режиссерами. Их у нас на студии называют режоперами. Дело идет к тому, что вскоре этих режоперов съедят ассистенты режиссеров, и в результате документальное кино как таковое просто погибнет. Габрилович уже заметил: на экране собаки, свадьбы, гармошки, бормотанье... В каждом фильме — даже в хороших — несколько финалов, уже все ясно, действие закончилось, нет, все по новой. Мы все последнее время говорили о перестройке, о поддержке режима, о деньгах. Беда в том, что мы совсем перестали говорить о творчестве. Мы перестали им заниматься.

Генрих Иваницкий, *член Российской Академии наук, член жюри.* Кажется, из Одессы пришла такая присказка: не стреляйте в пианиста, он играет как умеет. На мой взгляд, ничего страшного не происходит. Какая сейчас страна — такое и документальное кино. И если вы хотите шедевров, нужно понимать, что гениев рождает время. Сегодня мы ругаем свадьбы и гармошки на экране, а пройдет время, и окажется, может быть, что это самый ценный материал о нас сегодняшних. Потому что эти кадры фиксируют, отражают и сознание того, кто их снимал. Когда-то Амбарцумян говорил, что фундаментальная наука существует в Академии наук для того, чтобы мы могли удовлетворять свое любопытство за казенный счет. Великое государство должно содержать науку и искусство. Если оно не считает себя великим — пусть не содержит. А вводя административные меры, портрет времени вы снова получите карикатурный. У нас это уже было: кинематограф отражал цензуру, он был интересен не своим документализмом, а особенностями цензорского взгляда. И с большим трудом можно сейчас отыскать действительно документальные кадры в истории документального кино. Их нет, их не снимали, их уничтожили, их потеряли в архивах... Поэтому если вы хотите получить реальный портрет эпохи, не нужно никакого административного давления. А время покажет. Сохранится ли неигровой кинематограф? Искусство будет всегда. Фотография не уничтожила живопись. Видео не уничтожит телевидение. И кинематограф останется. Другое дело, что изменится технология, появятся новые носители, компьютер внесет свои поправки. Появятся архивы, состоящие из одних записей на дисках, и это очень удобно для тех, кто будет монтировать документальные картины о прошлом, чтобы взглянуть на ушедшую эпоху. Ведь всегда ценилось и будет цениться умение найти в хронике уникальные кадры — в том, как складывается мозаика кадров, и проявляется истинный автор-документалист. И я не вижу никакой драмы в

Мастерским искусством рассказа блеснули на фестивале многие. Это и Игорь Григорьев («Нам не нужна ваша жизнь»), и Тенгиз Семенов («Исчезнувшие без следа»), и Владимир Ярмошенко («Звонок из России»), и Марина Голдовская («Дом с рыцарями»), и Владислав Тарик («Армагеддон»), и Валерий Соломин («Образ неувядаемого времени, или «Не хочешь — не езди») и другие.

Лиричен и горестен фильм «Нам не нужна ваша жизнь», что заявлено уже в названии. Земля тундры, единственно возможное для ненцев место обитания, эксплуатируется цивилизацией, становится чужой, жить в природе, как прежде, уже невозможно ни оленю, ни человеку. Режиссер наблюдает длительный, трудный переход ненецкой общины через тундру к своим родным истокам, к острову Ямал. Но их земля обетованная — их цель и стремление — оказывается перекопанной, изрытой буровыми скважинами, замусоренной людьми, ищущими нефть и газ. Похоже, ненцам уготована та же медленная и мучительная смерть, что и любимому оленю, на стройной белой шее которого затягивают петлю, принося его в жертву своим богам, чтобы те сжалились над людьми. Люди вытесняют людей с земли. Это экологическая, социальная драма, явленная в чистом документе, умело построенная — от повседневности к трагедии.

«Евграф», режиссер А.Коган

качестве того, что есть сегодня на экране. Все это — вопрос классификации. А классификации всегда субъективны.

Борис Головня, *режиссер*. Когда однажды я спросил свою знакомую — выдающуюся актрису греческого театра, которая в свое время училась у нас, — как ее здесь обучали, она ответила: «Понимаешь, наш режиссер в Одессе говорил нам: «Играйте революцию. Революция. Суматоха... Суматоха... Несите алебарды...» Вот и у нас на экране — многозначительная суматоха. И многочисленные «алебарды» — бесконечное повторение отдельных кадров, по сути дела ничего не выражающих. Поэтому на вопрос, будет ли кинематограф в XXI веке, ответить очень трудно. Да и на весь век я не размахивался бы. Но в первом его десятилетии документальное кино, думаю, сохранится. Потому что человек и общество в целом пока хотят еще иметь свою историю. Другой вопрос — есть ли у нас сегодня такие кадры, которые отражали бы нашу историю? Ведь главным образом мы видим бытописательство, частности, а не образ эпохи.

Софья Сваровская, *критик*. Совершенно не согласна. Сегодняшний кинематограф как нельзя более точно показывает наше время. Он показывает страну несостоявшихся надежд. Вы посмотрите: что ни картина — то драма, скомканная жизнь. Именно такие судьбы мы видим на сегодняшнем экране.

Виталий Трояновский, *критик*. Мы вообще живем в ситуации кризиса. И он проявляется не столько в том, **что** мы видим на экране, сколько в том, **как** мы об этом говорим. То, что мы видим на экране, гораздо оптимистичнее наших разговоров, в том числе и сегодняшнего. Мы тут говорим, как будто ни-че-го не заметив. Были прекрасные фильмы, а наш разговор... он из какого-то пещерного прошлого, такого даже в 70-е годы не могло случиться. Разве могли тогда секретари союза позволить себе вслух говорить, как это они пойдут к кому-то на ковер? Никогда. Но я о другом. Самое главное — всмотреться в экран. Давайте взглянем на сегодняшние фильмы непредвзято. И мы увидим такие прорывы в настоящий документализм, в эстетику, в этику, какие нам никогда и не снились. Это неправда, что у нас всегда было только замечательное кино. Неправда. Я был членом жюри Свердловского фестиваля в 1987 году и помню, что было несколько действительно классных картин — «Записки провинциала» В.Наумова, «Легко ли быть молодым?» Ю.Подниекса, «Мужики с острова Кихну» М.Соосаара, «Соло трубы» А.Иванкина... А все остальное было бессмысленным кино, которое никого не трогало и никому не было нужно. А что происходит сейчас? Только что закончился

Тенгиз Семенов складывает фильм, следуя за страницами дневника молодого русского человека начала века — страницами, рассказывающими о мальчике, юноше, очень склонном прожить жизнь вне истории — в семье, в астрономии. Но время этого не позволяет, и мы наблюдаем, как события — война, революция — буквально заставляют юношу стать личностью исторической — русским молодым человеком на исторической сцене.

В «Звонке из России» В.Ярмошенко частные судьбы нескольких русских семей в Киргизии, живущих вблизи выработанных рудников, забытых Богом и людьми, в постоянном страхе оползней и землетрясений, становятся историческими судьбами русских, ставших иностранцами в новообразовавшихся государствах, ненужными России.

Жизнь нескольких человек из дома на Арбате, «дома с рыцарями», у М.Голдовской становится историей быта после революции с его невзгодами и страхами. Так тема «человек и история», важнейшая в документалистике, все больше погружается в частные жизни, решается через судьбы обычных людей, в которых нет изначально исторического масштаба. И тем глубже и современней анализ автора — каждый человек оказывается интересен, каждый представляет собой время, эпоху, историю.

Валерий Соломин в «Образе неувядаемого времени...» строит свой сюжет, точно отобрав зерно фабулы-анекдота. Это история о том, как русский работяга мечтал съездить в Америку, да так и не поехал. Тоже, казалось бы, частная история. Однако уже в эпиграфе сказано: «Фильм посвящается всем тем, кто не уéхал в Америку». И уже в этом эпиграфе есть типология и проклевывается любимый народом жанр — комедия.

Режиссер воссоздает события из жизни героя в их временно́й последовательности, и в этом не документальное наблюдение, а логика сюжета. Осевых времен здесь три: когда героя не пускали в Америку здесь, в России; когда его не захотели там, в Америке; и наконец — времена самые последние, — когда и поехал бы, да денег не стало. «Ограблен, форменным образом ограблен», — итожит герой. Так что история-то частная, но действительно посвящается многим. Мы узнаем ближайшее прожитое нами десятилетие во всем цветении его несвободы.

Правда, эта комедия у Соломина и страшновата, особенно вначале, когда наша несвобода — аналог тяжелым эпизодам на экране с несчастными коровами, которых на цепи тянут на убой, а у них, бедняжек, ноги подкашиваются. Но в целом фильм выдержан в том ироническом ключе, который так соответствует его замыслу. В Америку захотел? Ишь шустрый! Ты кто такой? Сиди дома, знай свой шесток. И выходит: ничего-то тебе нельзя, никому-то ты не нужен, ни в России, ни в Америке. Не нужен человек. А человек-то — мастер на все руки, самобытный, пассионарный. Да, нам свобода только снится.

просмотр, и я спрашиваю человека: «Ну как?» А он: «Кошмар! Бог знает что!» Спрашиваю другого про ту же картину. «Гениально, — отвечает, — я потрясен, ничего подобного не видел». И это правильно. Не будет больше общей точки зрения. Не будет! И невозможно руководить кино так, как руководили раньше. И критики той, что раньше была, не будет. Мы теперь разные. Это счастье, что мы разные. И лучшие фильмы об этом говорят. У Шиллера все герои похожи и — все разные. И поэтому мы смотрим это кино. Документализм заключается в том, чтобы смотреть в лицо этой жизни, не отворачиваться от нее. Мы же от своей реальности, да что там от реальности — от своей профессии отворачиваемся, не хотим видеть ничего хорошего, выбрасываем друг на друга свое раздражение. Я сочувствую В.Кузину — все, что он говорил, правильно. Сочувствую К.Лаврентьеву — и про налоги, и про правительство тоже правильно. Но не туда вставлены эти слова, не туда. Когда говорят о реставрации административных мер, о введении профессионального ценза — это разговор утопический. Потому что профессиональный уровень — и эстетический, и этический — рождается на экране, мы же его не с неба платоновского берем. Здесь сидят прекрасные мастера, и у них тоже картины хорошие через одну. А в этом году нам везет. У И.Григорьева замечательная картина «Нам не нужна ваша жизнь». У Т.Семенова — «Исчезнувшие без следа», принципиально новая работа; раньше все средства бросали в дело, чтобы произвести впечатление, как в «Апокалипсисе...» Копполы — армии там, танки... а здесь — несколько фотографий и один полудетский дневник, и как будто из ничего рождается настоящее кино. На этом фестивале я почти не вижу бессмысленных картин. Другой вопрос, что конкурсную программу нужно было собирать более жестко. Но! Где еще можно увидеть документальные фильмы и поговорить о них? Когда работала отборочная комиссия, разговор был такой: картина, может быть, слабая, может быть, спорная, но это — еще одна грань кино, возможность какого-то нового пути. Да, путь, вероятно, может оказаться тупиковым, но у нас нет иного места и иного способа, кроме этого фестиваля, где мы могли бы все это обсудить. И давайте смотреть и разглядывать все эти картины. Внимательно. И с любовью.

Характеры

Пожалуй, самой обаятельной, сделанной на чистом, «сливочном» юморе была картина из Украины известного режиссера Мурата Мамедова «Один день» (она разделила с соломинской приз по разряду короткометражных работ). Изначально эскизная, с щедрыми приемами комедии положений, она представляет быт пожилой семейной пары крестьян с ироничностью и поддразниванием поистине фольклорными. «Утро в палисаднике» — вот что нам показывают. Мы видим, как высокая, крупная, спокойная, с насмешливым и ласковым голосом старуха на подворье, где резвится всякая живность, под бравурные звуки «Тореадора» умывает масенького, хлипкого, дерганого старичка, который ершится и петушится, изображая из себя самостоятельного сильного мужчину.

Эта сцена непередаваемо смешна, ибо тут всё наоборот — сильная спокойная жена и капризный мужичок, но сколько же в авторском отношении ласки и тепла при точном соблюдении в изображении и звуке комедийной ноты! Задача режиссера — беглый рисунок, и Мамедов выполняет ее с изяществом и мастерством в рамках, можно сказать, традиционного гуманизма.

Гораздо более сложную цель поставил перед собой режиссер Владислав Тарик в картине «Армагеддон». Это исследование так называемого сложного характера, характера, в котором нелегко различить добро и зло. Думаю, что эту задачу Тарик так и не разрешил в полной мере, но сама постановка вопроса, сам замысел — представить на документальном экране характер, где сбиты привычные понятия о положительном и отрицательном, — остросовременны.

С первых же кадров мы ощущаем в герое «Армагеддона» какую-то подспудность, отталкивание, хотя еще не понимаем — почему. Казалось бы, герою нужно однозначно сочувствовать — он беден, одинок, рубашка на нем порвана, еду ему приносят женщины из религиозной общины, в доме — шаром покати. Все так. Но что-то в его постоянно унылом виде и скрипучем голосе привычного жалобщика коробит. Какая-то фальшь ощутима. И верно. Он рассказывает о своем славном героическом прошлом, как он был партизаном, как его пытали, но выясняется, что все это — вранье. Он одинок, но выясняется, что детей-то у него несколько по бывшему Союзу разбросано — женщины все попадались ему, «естественно», мерзавки, какая уж тут семья... Все его речи приобретают привкус мифичности, а главное, все вокруг у него негодяи, один он ни в чем не виноват.

Перед нами человек, выдумавший себя. Проживший действительно тяжелую жизнь, герой картины придумывает тем не менее себе жизнь другую, очищенно героическую, цельную и праведную. Да, вся его психология — результат нашего тяжелейшего социума, когда человеку,

---

Игорь Григорьев, *режиссер*. Одна из примечательных тенденций нашего профессионального существования — в том, что жизнь документального кино напрямую рассчитана на нашу собственную жизнь, что ли. Когда совершенно состарятся люди, жившие в 60-е или 70-е годы, то и кино, какое они делали или видели в это время, тоже не будет. Все просто. Но самое страшное, что жизнь кинематографа ограничена жизнью зрителя, воспитанного на таком именно кино. И у меня впечатление, что мы все никак не поймем, что сегодняшний зритель — это **новый** зритель, **другой**. Не понимаем, что молодые режиссеры — это новые, другие, не такие, как мы прежние, режиссеры. Мы недооцениваем пришедшую или приходящую новую культуру, возникающие сегодня новые системы информации. Мы пока что разговариваем на старом языке кинематографа 60 — 70-х годов. И выглядим по меньшей мере странно. Как если бы романисты XIX века взялись судить об искусстве 20-х годов.

А.Габрилович. А ты сам на каком языке разговариваешь со зрителем? На языке 60-х? 70-х?

И.Григорьев. Я — да. Я люблю этот язык. Но сегодня появилась новая генерация кинематографистов, владеющих своим собственным языком. Который мы не очень-то воспринимаем. В чем его особенности? Сегодняшнее клиповое сознание и зрителей, и кинематографистов откладывает свой отпечаток и на собственно режиссуру в документальном кино. Им, новым, кажется, что стык двух планов гораздо сильнее и выразительнее кропотливо выстроенных ста эпизодов. Их недостатки идут от их преимуществ. Они не думают о монтаже пятидесяти планов, которые и составляют всю картину. Может быть, мы совершенно зря предлагаем их вниманию длинные экранные формы — фильмы длительностью в 50—60 минут, которые вызывают у всех раздражение. Они предпочитают выражаться в коротких формах.

А.Габрилович. Не форма длинна, а построить картину не умеют!

И.Григорьев. Так они и строят в соответствии со своим мышлением, исходя из собственных представлений о мире и о языке, на котором считают нужным говорить.

чтобы выжить, приходится крутиться между правдой и ложью, даже неосознанно, ибо жизнь загоняет в угол. Да, среда формирует человека, но пред Богом будет отвечать он сам, а не советская власть. Необходимо понимание собственной греховности, а не только греховности окружающих. Думай о себе как о грешнике и не вини других — вот мера человеческого в человеке, понятая современным искусством. Герой может не понимать себя. «Но ты, художник, твердо веруй в начала и концы, ты знай, где стережет нас ад иль рай». Отказываясь судить своего героя, что справедливо, Тарик тем не менее отказывается от своей, авторской, точки зрения и принимает как истину в последней инстанции вот эту скрипучую, тягостную точку зрения самого героя, для которого все вокруг — сукины дети, кроме него самого.

Сложность характера — центр поисков современной документалистики. Действительно, если документальное кино, оперируя реальностью, приходит к выводам о гораздо более греховной, опасной природе человека, чем долгое время казалось нашему традиционно гуманистическому взгляду, можно сказать, что оно способно к той же глубине аналитичности, что и игровое, и нет изначальных противопоказаний по определению — проникать документалистике в загадку человеческой души. Другое дело, что пока еще эти исследования — не без изъянов. Похоже также, что как прежде кино настаивало на изначально светлой природе человека, так теперь — на изначально темной. А путь человека из тьмы к свету осознается неотчетливо.

Картина «Евграф» Аркадия Когана вызвала противоречивые толки, вплоть до самых старорежимных: мол, раз герой — человек безнравственный, стало быть, и фильм таков же. Но фильм и его герой очень даже небезынтересны. Речь идет о художнике, который рисует преимущественно голых женщин, знакомится с ними на улице, приводит в дом и потом старается всячески унизить их, втоптать в грязь, объявить шлюхами и стервами. К тому же он — вуайерист, наблюдает в бинокль за женщиной в доме напротив, то есть его интерес к жизни носит явно нечистый оттенок. Евграфу словно доставляет удовольствие низменная, чувственная природа человека, особенно женщины, которую он считает лишь источником похоти, блуда, нечестивой сетью для мужчины. Малоприятный человек, ничего не скажешь. И режиссер объясняет истоки этого. Евграф, который когда-то приехал из деревни в город, внутренне до города не доехал. В нем крепка мораль, она народная, абсолютная, и он становится эдаким ерническим судьей несчастных городских женщин, просто третируя их как враждебный пол.

А.Габрилович. Ох, и кокетничаешь ты с молодежью...

И.Григорьев. Нет, не кокетничаю. Как в определенные эпохи была непопулярна эпическая романная форма, так и молодым не нужно браться за шестичастевые фильмы. И уж во всяком случае нам не нужно им советовать придерживаться этих форм. И не надо их мерять по себе. Они должны знать, чем было сильно наше документальное кино: крепкой драматургией, экранной психологией — **течением характера, течением жизни**. Не знаю, почему моих молодых коллег это не интересует. Ощущение, будто они того кино не видели и вовсе не страдают от этого. И не имеют в виду **тех** картин, которые делают свои. Почему? Я этого не знаю.

Т.Семенов. Этот вопрос нам нужно задать самим себе. У нас излишняя паника по поводу кино, тогда как панику мы должны испытывать по поводу нашей жизни вообще. Сама жизнь стала бесформенной и невразумительной — такова она и на документальном экране. И не может она в фильмах быть другой. Но ставить вопрос о том, что сегодня возможны фильмы, которые «поднимали бы проблемы», «решали бы вопросы»... особенно политические... Да она же костью в горле стоит, эта политика. Когда шло разрушение старой системы, документалисты, конечно, тоже бросились «место расчищать». Но сейчас? Можете вы представить себе нормального человека, который хотел бы и попытался бы разобраться в политике? А будет ли документальное кино в следующем веке... Да ведь в истории человечества ничего не исчезает, даже гончарное искусство сохранилось. Правда, сегодня попытка говорить об экранных формах будущего сходна с тем, как Жюль Верн пытался представить себе наш век. Что касается проблем молодой режиссуры и новой эстетики, мне кажется, идет поиск нового языка. И мы в наши любимые 60-е искали новый язык. Может, все мы сегодня, как какие-то подмастерья, создаем материал для будущего Да Винчи, который разберется в нашем времени? Но только давайте не мешать молодым. Вот Головня спросил меня, показываем ли мы во ВГИКе наши старые картины. Показываем. Но они, молодые, — другие и не хотят делать по-нашему. Правильно. Мы должны им только помогать. А бить их будет следующее поколение.

Валерий Савчук, *кинодраматург*. В этом разговоре мы как на качелях: то «усилить редактуру» — то «пусть делается что угодно, а талант все оправдает». В обеих позициях достаточно рационального. Но утрачены все профессиональные критерии. Ведь действительно: на экране замечательная идея, замечательные изобразительные средства — а скромную, иногда очень скромную историю рассказать внятно не можем. Эта

Однако режиссер по своей воле изымает из анализа характера важнейшее звено. Ведь его герой — художник. Он должен быть прежде всего интересен именно этим. Что это за художник? Что он умеет? Каким видит мир? Этого в фильме нет, и получается, что, как прежде мы заходили к человеку исключительно с парадного входа по торжественным дням, так теперь заходим к нему только с черного хода, наблюдаем его мании, страхи и не понимаем, что же в нем главное.

То же самое можно сказать о картине «На смерть поэта» Анатолия Крайнева. В фильме царит случайность, не поэтическая, а любительская. И хоть материал чрезвычайно драматичен — поэт умирает, как какой-то бомж, чуть ли не в крысиной норе, но мы не знакомимся с ним даже как с бомжем и совсем ничего не узнаем о нем как о поэте, кроме нескольких строчек, которые мог бы сочинить любой грамотный человек.

Автора! Автора!

Предыдущее было как бы началом разговора о молодых. На дискуссии о судьбах документального кино молодых сильно били за поголовный субъективизм, за влюбленность в самих себя, за неумение и нежелание рассказать историю, найти сюжет, за исчезновение реальности с экрана. И это сущая правда. Но, думается, все не случайно. Меняется мера субъективности в современном искусстве. Она становится более безусловной. Авторство — веление времени. Авторство, а не «типичный» рассказ от неопределенного лица.

И все же нужно ведь уметь рассказать о себе так, чтобы быть интересным для других. А молодые, преувеличивая значение своей личности, не могут найти ей соответствующую образную систему. Они обращают внимание на самих себя на недостаточном основании, поверх барьеров, только потому, что живут на свете и взяли камеру в руки.

Мало того. Создается впечатление, что молодые делают это осознанно. Не потому, что они не умеют рассказывать экранную историю, а потому, что истории им неинтересны. Они желают мыслить глобально, излагать напрямую о вечном, свободно переходить от случайного подглядывания за жизнью к свободному авторскому полету и в результате получают лишь дурную, бесформенную бесконечность.

Эта бесконечность выражена прежде всего в метраже, который стал невыносим. Теперь все хотят делать только полнометражные картины, и многие фильмы, даже хорошие, тягостно длинны.

Я считаю эстетически изысканной картину

проблема кочует из фильма в фильм. В Роскомкино работает экспертный совет, но он рассматривает только заявки на фильм. А ведь заявка — это бумага. Судьба картин и судьба студий-объединений решается по бумажке. Я не призываю возрождать прежнюю редактуру, но творцу нужны какие-то силки, что ли, и мне кажется, что как институт нужно возродить конкурсы творческих программ. Иначе аморфность и невнятность киноязыка останется нормой.

Владимир Суворов, *кинодраматург*. Я всегда старался быть «одиночкой с друзьями», не поддерживая никакие поколения. Но сегодня мне хочется поддержать «стариков». Почему вообще возникает дилемма: либо административное управление — либо всем сестрам по серьгам? Про первое не буду говорить вообще. Про второе... Если мы решаем дать всем самовыражаться и только, то зачем вообще устраивать фестивали, сидеть в душном зале и смотреть «шедевры» друг друга при одном-единственном «просто зрителе»? С этим лучше справляется телевизионный «Пресс-клуб». Так вот единственная картина, которая произвела на меня громадное впечатление, — это «Прощай, СССР. Фильм 2» А.Роднянского. Леша снимал на собственные деньги и рисковал своим благополучием. Фильм смотрится на одном дыхании и с бо́льшим интересом, чем некоторые короткометражки. И вот почему. Леша не «самовыражается», хотя мог бы делать кино про что угодно, хоть про коробку спичек. Он хорошо знает, что в основе неигрового, или документального, кино лежит факт, анализ этого факта и производство фильма, так сказать, в зоне этого факта, а не в зоне собственного внутреннего мира. Разумеется, фильмы о собственном внутреннем мире могут и должны существовать, но для этого должен существовать как минимум этот самый внутренний мир. Дорогой, оплачиваемый налогоплательщиками экран приспособлен не для того, чтобы некто предлагал себя для шестидесятиминутного обозрения. Самоуглубление и самосовершенствование — задачи экзистенциальные и решаются в удалении от мира. Но кино... оно же в принципе на кого-то рассчитано. А то кино, что я здесь вижу, рассчитано только на себя, любимого. Ощущение как от Аральского моря: длинное, большое, горизонта не видно, а перейти можно, не замочив коленей.

Тамара Туренок, *кинодраматург, главный редактор студии «Школфильм»*. Оценивая увиденные здесь фильмы, я хочу отметить две удивительные для меня вещи. В отличие от многих, я вдруг увидела, что перед кинокамерой живут абсолютно свободные люди. Они безумно несчастны, они изливают нам собственную

Александра Суляева «Фантазия ушедшего времени» о художнике К.Коровине. Но в ней безмерна тирания метража и пластики. Однотонная изысканность фильма переходит в свою противоположность, и уже хочется пищи простой и грубой.

Дебют Саши Кузнецова «Мираж», где он ходит по картине, никуда не торопясь, ходит по пустыням и городам три части, а кажется, что тридцать три, и рассказывает о проблемах евразийства: мол, Европа — это литература, а Азия — кино, — утомляет авторской настырностью. О евразийстве я лучше почитаю у Льва Гумилева, а от Саши Кузнецова хотелось бы узнать: если он решил, что кино — это подглядывание за жизнью, то что же интересного он в ней подглядел? Саше, конечно, интересно все, что он делает: вот остановил машину автостопом, вот умылся в арыке, вот поел шашлычков в компании мужчин, и оставшаяся мисочка так фактурна. Но за странником подглядывать совершенно неинтересно. Пусть себе идет дальше помаленьку...

В поисках более очевидного, прямого авторства молодые, напротив, это авторство теряют. От фабульных историй, от людей с биографиями, характерами они отказываются, а чистое авторство — непростая штука. Тут надо быть Артуром Пелешяном.

Ведь еще недавно Сергей Князев делал такие заметные картины: «Как нам дается благодать», «Наш день («Стансы»)». Теперь он взялся за рассказ не простой, а золотой. Вот как сам Князев аннотирует свою последнюю работу «Остановка», представленную на фестивале: «Фильм фиксирует процесс мутации человеческих душ, в результате которого всех нас ждет глобальная катастрофа». Ты только не пугай, Сережа. Поживем еще немножко. Но, конечно, если ты в течение часа будешь ходить по экрану, размышляя о глобальном, — долго мы не протянем.

На этом фоне особенно порадовала картина Ирины Зайцевой «Братья» (приз за изобразительное решение оператору С.Чаплинскому), в которой глобальность вырастает из единственности жизни, вполне частной. Автор находит удивительного человека, канадца Бенуа Аваре, который продал в Канаде дом и все, что у него было, и путешествует по России, желая узнать ее ближе. Вслед за замыслом автора он проживает на экране часть своей жизни — в глухом таежном углу, в семье эвенка оленевода Удигира, и они учатся пониманию, узнаванию и любви друг к другу. Узнавая друг в друге брата.

«Братья» — трогательная и удивительная история любви. Когда за канадцем прилетает вертолет и он должен расстаться со своими новыми друзьями, пятилетняя дочка Удигира, вся

нескладную жизнь, но они свободны и красивы. Не заданно красивы и свободны, как это было в первые годы перестройки, когда и экранные герои и кинематографисты, о них рассказывающие, были все-таки социально ангажированы. Сегодняшнее документальное кино представляется мне зеркалом, в котором отражаются наши собственные лица. Это зеркало замечает и нашу жестокость, и наши боли, печали и радости. Я пессимист по натуре, но здесь впервые вдруг почувствовала, что наступает какое-то оздоровление, что ли, что не все в нашей жизни и в нашей профессии потеряно. Кино, как правило, при всех его частных несовершенствах замечает то, что еще незаметно, неявно, не бросается в глаза. Если раньше — всегда — в кино героя пытались впихнуть в убогие рамки неких причинно-следственных связей, то теперь он раскован, раскрепощен. Он — свободен. Как свободны и те, кто рассказывает о нем. А это — замечательный признак и, может быть, своего рода ответ на вопрос о нашем будущем.

Л.Рошаль. Хотя того вопроса, который мы поставили темой нашего «круглого стола», сегодня мы впрямую почти не задевали, тем не менее думаю, что достаточная острота нашей полемики диктовалась подспудно тревогой по поводу возможности будущего существования неигрового кино. Это первое. Вторым же, главным на сегодняшний день итогом мне кажется то, что неигровое кино очень трудно, болезненно, но уходит от того взлета, который оно переживало на рубеже 80 — 90-х годов. Взлета, который базировался в основном на показе горячих фактов, прежде часто сокрытых. Но никуда дальше этого не прорываясь. Здесь уже говорилось о работах Наумова, Подниекса и немногих других — о работах, в которых при всей «горячечности» фактуры было и совсем другое — был разговор о смысле жизни, о добре и зле, о жизни и смерти — о вечных темах. Но бóльшая часть тогдашних фильмов шла мимо этого. Вот когда мы переживали кризис собственно кино! Слава Богу, сегодня заканчивается эпоха неигрового кинематографа, который строился исключительно и только на информационном потоке, пусть и вбиравшем в себя факты, обжигающие в первый момент, как вулканическая лава. Но надо помнить, что лава и остывает довольно быстро, превращаясь в бесформенный материал, от которого начинает веять холодком. Это не означает, что информационное кино не нужно вовсе. Но определяющим теперь становится другой процесс. И фестиваль, его программа меня в этом убеждают. Кино начинает — пока еще очень медленно, пока чуть-чуть — оттаивать. Оно перестает быть «боевитым» и «активным». Становится менее политизированным, митинговым и «баррикадным».

закусанная комарами до оспин на лице, рыдает долго и безутешно, обнимает канадца и не может от него оторваться, будто женщина, которую навсегда разлучают с любимым.

Это и есть авторство с его умением внятно строить рассказ и выявить драматизм рассказа. Неудивительно, что уже после Екатеринбургского фестиваля Ирина Зайцева получила «Зеленое яблоко — золотой листок» — профессиональный приз молодых кинематографистов России в номинации документальных фильмов.

И еще о критике

У меня беда. Как только мне писать о фестивале в Екатеринбурге, так какая-нибудь барышня выдаст журналистский текст, который ни объехать, ни обойти. Не хочется объясняться, но все-таки критика — не частное дело, и желательно, чтобы она не становилась бытовой разборкой.

Виктория Белопольская написала в «Экране и сцене» (1994, № 42) заметку о фестивале под названием «Королю холодно». Смысл ее — недовольство решением жюри. Это бы ладно. Я и сама всегда недовольна решением жюри, если не вхожу в его состав. Но важно: как, как, Фефе, ты меня не любишь?!

Оказывается, жюри присудило призы не по недоумию даже («при всей своей компетентности»), а поскольку находится «в тенетах советской мифологии». «Тяготит опыт жизни в СССР с его мифологиями».

Это такой теперь способ идеологической борьбы. Прежде говорили: лишенцы — то ли из дворян, то ли из священнослужителей, ну, другой опыт жизни, не советский какой-то, тьфу, то есть не демократический. Теперь вот — в тенетах другой, враждебной нам мифологии.

Но главное: живописно обрисован образ Артура Пелешяна. Королю холодно — это про него. Почти половина заметки посвящена соображениям о том, что Пелешян специально приехал в легкой обуви в суровый уральский край, чтобы организовать бытовое внимание вокруг себя и таким путем — вокруг своего фильма. Каков гусь оказался!

Вынуждена много цитировать, иначе мне не поверят: «...главный миф, касающийся отечественного неигрового кино, бессознательно поддержанный екатеринбургским жюри, заключается в том, что документальным кино у нас занимаются славные, искренние, одаренные ребята. Бедные — в обоих смыслах этого слова, как бедна была «бедная Лиза»... Поэтому Пелешян и его картины (именно вкупе — срежис-

---

Оно дышит теплом и желанием понять другого. Это есть в «Одном дне» М.Мамедова, в «Исчезнувших без следа» Т.Семенова, в «Братьях» И.Зайцевой, в фильме «Динмухамед Кунаев. Хроника жизни и смерти» А.Байгожиной — в попытке неоднозначного подхода к этой судьбе, а ведь как легко можно было разгуляться в ту или другую сторону... Это есть во многих показанных на фестивале фильмах. Мне чрезвычайно дорога интонация авторского сочувствия и сострадания, которая стала ощутимой в программе фестиваля. Порой даже к тем, кто меня далеко не во всем устраивает. Такова прекрасная, на мой взгляд, картина В.Тарика «Армагеддон». Юру Шиллера вообще «нельзя» пускать в конкурс — он, по определению, всегда будет забирать все главные награды, потому что все его кино — и «Вечерний звон» в частности — это кино о самом сокровенном в жизни человека, оно о трагедии человеческого одиночества в предчувствии смерти, а при этом тяжкого чувства, какое всегда бывало в тех наших прошлых, «боевитых» картинах, не оставляет. Или вот «Евграф» Аркадия Когана — фильм о надежде, о чистом мальчике, который в процитированных кадрах любительской съемки бежал в город за своей мечтой, и о том, что надежды нас обманывают, о том, как они истончаются и чем оборачиваются... Словом, на современном документальном экране явно происходит потепление, ощущается вполне определенная жажда понять жизнь в ее сложности и единстве, а не в противоборстве. И именно это определяет погоду. Может быть, это и есть ответ на провокационный вопрос, определивший ход нашей настоящей дискуссии.

Мне кажется, что звучавшие здесь в ряде выступлений некие «гибельные», «заупокойные» интонации по отношению к уже показанному кино и, рикошетом, к самому фестивалю — неточны. Да, много затянутых картин. Да, не было пока шедевров, хотя нас еще ждут ленты А.Пелешяна, М.Голдовской, П.Чухрая и многих других. Но думаю, что важнее отдельных шедевров явное чувство, возникающее в ходе просмотров фестиваля в целом, — неигровое кино **оживает** на новых путях углубленного и теперь не такого уж редкостного образного постижения действительности. Вовсе не уходит от нее в авторский субъективизм (хотя и такие ленты попадаются), но хочет бросить на нее более объемный, пытливый взгляд. Так что, может быть, наш французский коллега Крис Маркер все-таки не прав?!

Публикация Виктории Белопольской

сированный образ автора и его творенье) получают Гран при».

Выходит, Артуру Пелешяну жюри, находясь в бессознательном состоянии, просто подало на бедность. А на самом-то деле фильм его вторичен, и вообще Пелешян не только аферист, но и ворюга, ибо в своем фильме «использует тот же материал и тот же прием, что и Виктор Семенюк в снятой им несколько лет назад «Казенной дороге».

Правда, Пелешян в списке Виктории — не единственный аферист, сумевший хорошо устроиться на фестивале. Есть еще один — Юрий Шиллер. «То же обстоятельство, что и Пелешяна, вывело к призу в номинации «полнометражный фильм» и Юрия Шиллера. Его «Вечерний звон»... показался мне пробуксовкой... Дело, видимо, в том, что Шиллер представляет собой, может быть, самый чаемый мифологией образ режиссера-документалиста, человека большого таланта, жизнь положившего на освещение экзистенциальных русских вопросов... Позиция же режиссера, спускающегося в гущу народной жизни, чтобы приникнуть к живительному источнику почвенной культуры, не может — при всей трезвости режиссерского взгляда — не вызывать сомнения. Ибо трудно преодолеть соображение, что в Екатеринбурге в восемь вечера страшновато ходить по улицам именно из-за потенциальных «шиллеровских» героев с их неизбывной русской тоской».

А какие вопросы, если не русские, чаемы на российском фестивале? Гишпанские?

Конечно, черт знает что происходит! Дают приз режиссеру, а он под видом русских экзистенциальных проблем рассказывает об уличных хулиганах, из-за которых критик в восемь вечера не может на улицу выйти. Обидно.

Итак, выходит, жюри перекривило подлинный облик фестиваля (я только еще раз напомню, что решение о Гран при совпало с рейтингом критиков и зрителей) и наградило какое-то мерзнущее старичье, в то время как были на фестивале и «полнокровные» документалисты, «девственники». Опять же не подумайте, что это моя образная система. Нет. Мы с Пелешяном чужого не берем. Это Виктория развивает ослепительно натуралистический образ. Как некогда царь Соломон, когда в старости стал мерзнуть, сажал себе на колени «девственницу, чья кровь горяча», так на колени Пелешяна следует посадить «тех, кого не тяготит опыт — опыт жизни в СССР с его мифологиями». В качестве «девственников» предлагаются «полнокровные» Роднянский и Анчугов...

Предположим, Анчугова и Роднянского жюри недооценило. Так оцени сама художников, объясни, чего не заметило жюри «в тенетах». Но вот что написано о работах «полнокровных девственников»: «Жюри оказалось глухо... и к «Прощай, СССР. Фильм II» Александра Роднянского, использовавшего в неигровой ленте классический «Обломок империи» в качестве образного ключа к постимперским событиям, и к «Пу барабану» Андрея Анчугова, продемонстрировавшего редчайший у нас случай усвоения режиссером-неигровиком системы Станиславского. Анчугов так проникся ироническим и пантеистическим взглядом на реальность своих героев (маленького народа коми-пермяков), что их «пукси да вакси» — сиди и похохатывай — проглядывает буквально из каждого кадра и каждого монтажного стыка «Пу барабана».

Что тут скажешь? Пукси да вакси! Что хотела сказать нам Виктория? Конечно, когда весь метраж заметки потрачен на кухонные разборки, места для внятного анализа не остается.

Похоже, Виктория решила отстреливать документалистов по возрастному признаку. Надо же, уже мерзнет, а еще живой. Досадно. Похоже, она, бедняжка, не имея «опыта жизни в СССР с его мифологиями», порядочных людей в своей жизни не встречала и не может себе представить, что человек приезжает на фестиваль в летней обуви не нарочно-специально, чтоб уж наверняка получить Гран при.

Но не беспокойся, Виктория. На всех нас в свое время найдутся более полнокровные. Что делать? Остается только стараться оценивать художественный предмет со стороны эстетической, а не «из видов», как сказали бы те, у кого есть опыт жизни в царской России.

ДВУХГОДИЧНЫЕ ВЫСШИЕ КУРСЫ СЦЕНАРИСТОВ И РЕЖИССЕРОВ

объявили

очередной набор на факультеты:

кинорежиссуры

игрового, неигрового
и анимационного фильма

кинодраматургии игрового фильма

Прием документов и творческих работ
до 15 мая 1995 г.

На Высшие курсы принимаются лица
не старше 35 лет, имеющие законченное высшее образование в любой области. Обучение очное.

Адрес курсов:
123557 Москва, Б.Тишинский пер., 12.
Телефоны: 253-64-88, 253-39-57, 253-45-36.

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

Иван Тургенев. Метафизика любви

НЕИЗДАННЫЙ РОМАН С УТРАЧЕННЫМИ ГЛАВАМИ И ПЕРЕПУТАННЫМИ СТРАНИЦАМИ
РИСУНКИ **РУСТАМА ХАМДАМОВА**

Уважаемый читатель!
Многое во внезапно обнаруженной рукописи, разумеется, покажется сомнительным: общеизвестные факты, даже имена отчего-то иногда перепутаны, реальность до подробностей известной нам жизни граничит с фантазиями самыми причудливыми и, возможно, для кого-то вовсе необязательными; склонен предположить, что вероятнее всего мы имеем дело с мистификацией, ибо последующий вашему вниманию роман даже по скромности чисто литературных достоинств навряд ли какой-нибудь сумасшедший отнесет перу обожаемого и боготворимого нами автора — и все же некая легенда, возникая в сознании по знакомству с далее описанным, иногда, кажется, способна разбудить в мечтательном воображении нечто большее и значительное, чем хаотичное, случайное, темное течение так называемой подлинности, тем более зачастую описанной уже старчески беспамятной и почти всегда пристрастной рукой какого-нибудь угасающего современника или свидетеля неких давно отпылавших событий... Во всяком случае, таково убеждение или заблуждение автора этой нечаянной находки, такова и причина скромного желания вас с этими записками все-таки ознакомить.

Пролог

Иван и Тимоха стояли почти по грудь в темно-зеленой траве полного лета. Трава была тиха, тиха была и отдаленная роща, только еще освобождающаяся от утреннего тумана. Солнце еще не встало, но уже светлы были бледные небеса с догорающими звездами.

Начинали птицы.

— Иволга... Вон соловей... Свиристелка дурная... Слышь, дятел?..

Птиц узнавали по голосам. Иван ошибался редко. Пацанам было лет по десять. Кто барин, кто слуга — понять было невозможно: щиколотки в царапинах, оба босиком.

— Кукушка... — определил Тимоха. — Спросим, сколько жить осталось...

— А досчитаешь?..

— Давай попробую...

— Только, чур, по-французски...

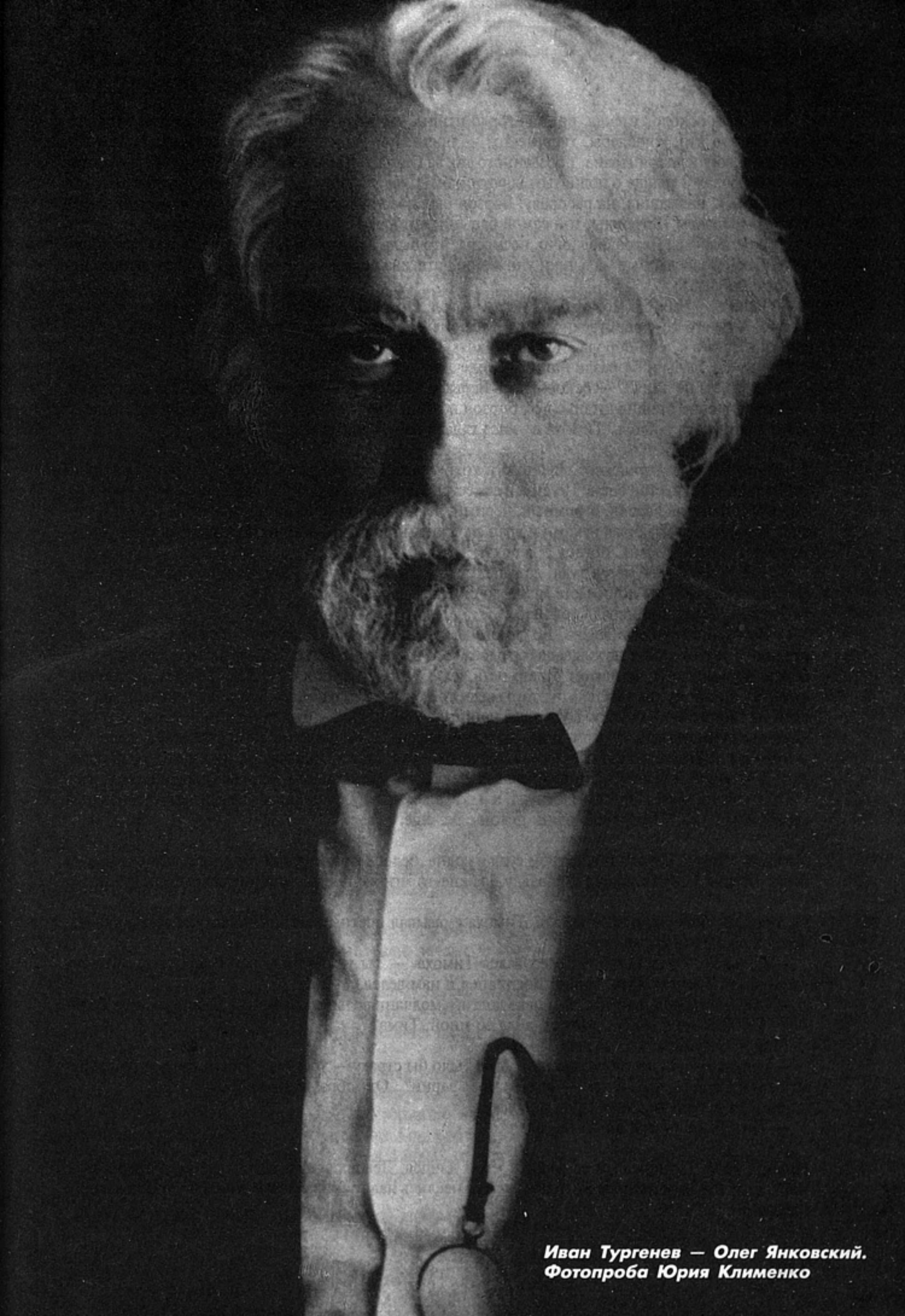
Тимоха вздохнул, но покорно начал вслед за кукушкой долгий французский счет.

Шли по влажной траве, слушали птиц.

В это время по другую сторону пруда можно было наблюдать довольно странную картину: барыня в шляпе и кринолине ловила удочкой рыбу. При этом барыня беззвучно плакала, не стирая обильных слез, стекающих по лицу.

Иван птиц ловил ловко, мог и капканом, когда и сачком.

— Говорят, у них в горле — пищик... — пояснил Иван, когда они безжалостно растягивали крылья у живой еще птицы. — Им они и поют... Сейчас поглядим...



Иван Тургенев — Олег Янковский.
Фотопроба Юрия Клименко

Иван взял осколок стекла, прижал горло птицы, чтобы та не дергалась, полоснул стеклом.

— Вы это что, живодеры, творите-то? — прямо над ухом у них раздался голос Борзого — дядьки и воспитателя Ивана, прозванного так за безжалостность и худобу. Борзой был в синих круглых очках и плаще с поднятым воротником. Схватив испытателей за ворота рубах, Борзой потащил их, визжащих, на расправу. Борзой был ловок и уже вскоре преступники были перед глазами Варвары Петровны, той самой барыни, которая недавно, плача, ловила рыбу.

Порола Варвара Петровна лично, несмотря, что была Ивану родной матерью. Когда экзекуция кончилась и зареванные мальчики униженно натягивали штаны, мать пояснила вздрагивающему от боли сыну:

— Тишка — раб! Он может быть и груб и зол. Но ты-то мой сын, ты за него перед Богом в ответе. А ты его по-французски учишь! Тебе смех, а у него разум за разум зайдет... Утри слезы и вникни, за что я тебя порола. Ты, Иван, хоть понял — за что?..

Иван утер слезы и безразлично пожал плечами.

— Ах, да ты не понял? — оскорбилась Варвара Петровна. — Ну, тогда снимай штаны опять...

Иван покорно стащил штаны, лег. Борзой намочил розги. Розги со свистом разрезали воздух. Иван кусал губы в кровь. Тимоха в ужасе глядел на голую задницу барина.

Золотая громада мадридского оперного театра казалась сейчас, днем, особенно пустой и гулкой от безлюдья. На пустой сцене Полина и ее сестра Мария рядом с отцом казались совсем крохами. Их отец, Мануэль Гарсия, огромный, черный, всклокоченный человек, смахивающий на Карабаса Барабаса, размахивая руками и вращая черными глазами, вскрикивал, упирая взгляд куда-то в кромешную темень, поверх галерок:

— ...И чтобы голос летел туда, дальше, сквозь стены, в небо... Как птицы другим птицам... Чисто и сильно... Вы понимаете меня, дочки?..

Девочки послушно кивали головой.

— Вы будете петь всю жизнь. До самого мгновения смерти. И должны петь так, чтобы люди сходили с ума от самих звуков вашего голоса. Это и хлеб, и счастье. Сейчас здесь, в Испании, вы берете первые ноты, но потом будете петь везде, куда ни закинет судьба. Работать от света до сумерек, а если почувствуете, что этого мало, то ночью тоже работать. Скоро, я надеюсь, мы поедем на гастроли в Америку. Путь туда длинный, морем. Но вы будете петь и на корабле, чтобы научиться властвовать голосом, и над грохотом океана. В Америке мы заработаем уйму денег, но и тогда вы не будете отдыхать и наслаждаться лживыми сладостями жизни. Вы снова будете работать. В Мексике и Бразилии, потому что и там люди захотят услышать ваши божественные голоса...

Отец сделал знак, Полина вздохнула, и из груди ее вылетел и поднялся ввысь легкий и нежный серебряный звук. Потом еще один, потом еще, еще.

Хлопали паруса. Играла под ветром синяя волна, белоснежной пеной расходясь от носа парусника. Девочки пели и здесь; и вправду в какие-то мгновения их голоса перекрывали океан.

Осторожно, боясь причинить боль, Тимоха смазывал постным маслом поротую, всю в рубцах, вспухшую баринову задницу.

— Больно? — участливо интересовался Тимоха. — Ты уж терпи, Иван Сергеевич... Что тут сделаешь?.. Терпеть надо, барин. Бог терпел и нам велел.

— Сбегу я отсюда, вот что... — после долгого молчания отвечал барин. — Сил моих нету больше... Сегодня же и сбегу... Может, айда со мной, Тима?..

Теперь, задумавшись, молчал Тимоха.

— Боязно, — сказал он наконец. — А не было бы страху — убег бы... Посмотреть чего вокруг на белом свете охота... А так — чего бежать, барин?.. От добра добра не ищут...

Иван от изумления даже приподнялся.

— Это где же ты тут добро-то видел?..

Полина пела. Прекрасный ее голос креп и длился. Девочки пели в крошечном номере нью-йоркского отеля, и нежные их голоса далеко неслись над громадами железных мостов железного города.

А в Спасском мать собственноручно подрезала цветы перед вечером. Зала ее была уставлена великим множеством букетов из самых роскошных цветов. Тут же играл квартет из дворовых. Играли слаженно, красиво. По случайности играли проигрыш к тому, что, того не ведая, пели в Нью-Йорке. От душного запаха цветов у Ивана кружилась голова. Одетый в чинный костюм барчука, Иван, ненавидя, слушал мать.

— Ты, Иван Сергеевич, не вздумай на строгое ученье мое обижаться. Я полагала бы видеть в тебе все совершенство, по крайней мере уж то, что только от тебя зависит. Это что ж, голубчик, за дикие ламентации — птицам горло взрезать?.. Да еще в компании с дворовым! Никогда ты не подумаешь — где ты? Не посмотришь, что делается вокруг тебя, что требует пристойности... Ты дворянин трехсотлетний, у тебя во владении тысячи неразумных душ...

В углу рисовал букет дворовый малый лет восемнадцати с грустными синими глазами и лошадиным длинным лицом. Парень был обрит, одет в порты и холщовую рубаху. Бос. Цветы выходили дивной красоты. Какие и лучше настоящих. Время от времени малый взглядывал на Ивана и тут же прятал взгляд.

Иван тупо слушал мать, не перечил. Знал, что бесполезно. Музыка играла.

— Пойди, пожелай доброй ночи отцу...

Иван целовал белую материнскую руку, пустынными темными залами шел в отцовский кабинет.

Отец в красном с золочеными росписями халате, надетом поверх жилета, слепяще-белого крахмального пластрона и галстука, раскидывал пасьянс.

— Тебе что?

— Маменька велела желать вам доброй ночи... — по-французски уныло пробормотал Иван.

— Говори по-русски, Ваня. Не понимаю я этих маменькиных чудачеств изъясняться дома по-французски... Вот, скажи мне, к примеру, я недавно задумался, как по-русски правильно: «Ехали мы вечером верхом» или «Ехали мы вечером верхами»?..

Отец был пленительно красив. Иногда, глядя на него, Иван даже приоткрывал рот от этого странного чувства.

— Мне кажется — «верхами»...

— Мне тоже так кажется, — обрадовался отец. — Так что, ты говоришь, тебе от меня надобно?..

— Маменька просила желать вам покойной ночи, — Иван шел к отцу, целовал отцовскую душистую руку. — Покойной ночи, батюшка, прощайте...

— А что это глаза на мокром месте? Обиделся, я слышал, был наказан?..

Иван согласно качнул головой.

— Ты, Ваня, и свою силу почувствовать когда-то должен. Сам бери, что можешь, а в руки не давайся!.. Самому себе принадлежать — в этом вся штука жизни... Просить о чем хочешь?..

— Хочу...

— Проси...

— Соблаговолите уговорить матушку отпустить в Москву на волю Сашку Серебрякова...

Отец нахмурился. Видно было, что подобных разговоров не одобрял.

— Кто ж таков этот Сашка?

— Из дворовых маменькиных, художник. Он в Москве уж два года как учился, а теперь маменька его навсегда назад к себе затребовали, велели до конца ее жизни цветы рисовать...

Отец мрачно перемешал колоду.

— В своих подданных мать властна и никому за них не отвечает. Хочет казнит, хочет — милует... Просить того у матери не могу. Ступай... — Отец помолчал, потом взял Ивана за шею и поцеловал в темя. След этого поцелуя отчего-то памятно щекотал Ивану макушку всю жизнь...

Кибитку трясло по пыльным дорогам где-то в Мексике. Девочки смотрели из окон на ловкого всадника, в которого обратился их отец Мануэль Гарсия. Вокруг были рыжие горы и было пустынно. Разбойники налетели внезапно, гортанно крича и постреливая в воздух. Пленников вытащили из кибитки, бросили вниз лицом. Гонорар забрали весь. Скрылись так же мгновенно, как и появились. А они еще долго лежали в пыли, не в силах прийти в себя от постигнувшего несчастья. Первым очнулся отец. Поднял девочек в одинаковых платьицах, отряхнул, поставил рядом.

— Возьмите дыхание! Будем всё начинать сначала!

Первый раз Полина видела в глазах отца слезы. Но жалеть отца было некогда. Девочки набрали в грудь воздуха, сразу, пусть и сквозь слезы, взяли слитно, красиво и высоко...

Иван лежал с открытыми глазами. Ждал, когда к ночи подступит первый свет. Лишь только вокруг едва посерело, он выскользнул из постели одетым. Нашарил припрятанный с вечера узелок. Перекрестился на образа.

Анфиладами шел босым бесшумно. Башмаки держал в руке. В большой гостиной едва не наткнулся на мать. Варвара Петровна сидела посередине зала в высоком золоченом кресле, вся окруженная вазами с огромными букетами цветов. Была она одета в белый ночной шлафрок, на голове чепец. Невидящим взглядом глядела перед собой, а щеки вновь заливали слезы. Как и прежде, плач ее был бесшумен.

Иван двинулся в другую сторону. Озираясь, будто чужой, шел бесчисленными залами. Вокруг вспыхивал хрусталь, блестела бронза, из резных рам глядели знакомые портреты. Вдруг впереди раздались какие-то звуки. Таясь, Иван заглянул. В турецком зале, счастливо дурачась, катались по полу, устланному коврами, его прекрасный отец и дворовая девушка. Отец был все в том же алом халате, и оба они бесшумно хохотали, закрывая друг другу ладошками рты.

Значит, и в ту сторону тоже было нельзя. Иван думал недолго. Оскользнувшись о влажный подоконник, он, наконец, выпал через окно — прямо в мокрую цветущую сирень. Алмазная роса свежо окропила дождем.

Серо-сизым садом плыл туман. Иван, сложив губы по-особенному, несколько раз свистнул иволгой. Помедлив, осторожно, но довольно искусно ему ответили совой. Из-за кустов вышел Тимофей.

В сарае, где их недавно жестоко пороли, засветили огарок свечи. На большом листе бумаги Иван писал корявыми крупными буквами с завитками, иногда повторяя для Тимофея написанное вслух:

— ...Господи ты наш Боже. Ты все видишь, все знаешь... Более терпеть злые обиды и постыдные поругания несправедливости, пусть и от родной матери, сил нет. Благослови нас, Господи. Мы отсюда уходим жить на воле и в счастье. Тимофея беру насильно, приказав барским словом. Господи, не ругай нас, спаси и сохрани...

Разрезав длинные лучины, сложили их крестом, наклеили лист на лучины.

Было уже почти светло. Всё окончив, свечу задули.

Из письма к Господу получился славный змей. Поутру начинали птицы. Прощаясь, Иван без труда и с любовью узнавал на слух их голоса.

— Горлинка... Малиновка... Дрозд... Удод...

Тишина, белая зеркальность вод, цветенье лип, смутный, неумолчный гуд в парке полутемном.

Змея пустили, дождавшись первого утреннего дуновения. Легкий бумажный лист невесомо взлетел в пустынные небеса. Удерживали его на длинной бечевке. Глядели на небо, и казалось, что, быть может, и вправду Господь увидит, рассудит, сохранит, спасет...

А пока, вот удивительно, ни с того ни с сего будто, начал медленно сыпать снег. Дорога, вернее жалкое, грязное, взбухшее подобие ее, шла через бесконечное поле с редким кустарником. Ни домика, ни огонька. Сырой суглинок да ржавая прошлогодняя трава. Ветер трепал придорожные кусты, безжалостно срывая с них последние листья. Низкие облака, казалось, цепляли за крышу кареты.

Карета ползла едва-едва. Колеса утопали в жирной грязи. Ямщик с козел настегивал лошадей, но делу это вовсе не помогало.

Снег шел крупными хлопьями, не долетая до земли, таял.

В карете, запряженной шестеркой цугом, находилась юная женщина, укутанная в меха; напротив нее располагался немолодой, добропорядочный господин, тоже в шубе и цилиндре, из-под которого, закрывая господину уши, выглядывали черные, атласные подушечки. Были это супруги Виардо.

Луи поглядывал в окно.

— Я не понимаю, когда же будет хоть какая-нибудь станция? В конце концов мочевой пузырь, прошу простить мне необходимые подробности, он тоже не резиновый...

Полина не отвечала. Ей становилось забавно.

— Согласись, — начинал горячиться Луи. — это не может так долго продолжаться. Страна,

вероятно, не рассчитана на обыкновенных людей. Я же не дикое животное, в конце концов, чтобы проделывать это посередине поля...

Через некоторое время Луи был вынужден все-таки остановить карету. Приподняв цилиндр, извиняясь, он вылез и, высоко подпрыгивая через лужи, стал удаляться в поле. Повернувшись к карете спиной и зябко ежась, он с отвращением справил малую нужду. Затем, подпрыгивая, двинулся обратно. За время остановки колеса окончательно увязли в грязи. Проклиная все на свете, одетый по последней парижской моде и в тонких ботинках француз, упершись плечом в кузов, пытался вытолкать экипаж. Наконец, под ругань и крик ямщика, повозка стронулась. Догнав ее на ходу, Луи вскочил внутрь.

— По-моему, все это смахивает на ад...

Сумерки сменялись ночью, снег густел, устилая землю, покрывая ее белоснежным нарядным ковром. Освещенный множеством огней огромный город появился внезапно. Полина поразилась его праздничности и красоте.

— А мне кажется, начинается новый спектакль...

Блистающий золотом и хрусталем театральный зал был набит до удушенья. Полина была в ударе. То, что сделалось со зрителем в финале, словами описать затруднительно: били в ладоши, истерически вскрикивали невразумительные слова, выли, наподобие голодных волков в метели, от восторга колотили ногами в пол.

Только Иван не вопил и не неистовствовал. Казалось, он оцепенел, замерев, бледный, как мел, едва не падая в обморок от пережитого.

Россия. Санкт-Петербург. У театра. Вечер

Снег продолжал идти. У театра было скопление карет, возков, саней. Горели костры. Ямщики, греясь, били себя в ватные плечи. Теперь толпа была у служебного подъезда. Наконец, вышла она. Луи шел чуть впереди, пытаясь освободить проход к карете. Толпа аплодировала, стонала. Ивана Сергеевича несло внутри этой толпы, затейливо перемещало. Однажды он оказался почти с ней рядом, казалось, рукой подать, но тут же он попал в новый водоворот, и его снесло в сторону. Иван Сергеевич по-прежнему был бледен и молчалив. Казалось, что он попал сюда случайно.

Россия. Санкт-Петербург. Меблированные комнаты Виардо. Утро

Ведомый майором Ковалевым, Иван Сергеевич поднимался за ним по лестнице. Открыл слуга.

К о в а л е в. Господин Виардо приглашал нас...

С л у г а. Господин Виардо еще не встали-с...

Однако слуга дверь отворил, пустил в покои. Шли, тихонько озираясь. Комнаты были роскошны. Количеством цветов они напоминали оранжерею или цветочный магазин. Виардо появился бесшумно, уже умытый и напомаженный, но в халате.

Л у и. Простите, господа. Сумасшедшая жизнь...

Луи обвел роскошное жилище руками.

Л у и. Прошу садиться, господа.

Присели.

К о в а л е в. Рекомендую. Господин Иван Тургенев. Очень богатый помещик, вполне сносный охотник и плохой поэт...

Смущенно улыбаясь, Тургенев привстал, учтиво поклонившись и улыбнувшись широкой застенчивой улыбкой.

Т у р г е н е в. Это правда.

Л у и. И на кого же мы с вами станем охотиться?

Т у р г е н е в. На кого вам будет угодно.

Л у и. В России, наверное, охотиться следует на медведя?

Т у р г е н е в. К вашим услугам. Мы можем сделать это у меня в именье...

Виардо встал, подошел к дверям спальни, постучал.

Л у и. Моя дорогая. Ты позволишь мне на пару дней оставить тебя? Господин Иван Тургенев приглашает меня поохотиться на медведя.

За дверьми молчали, а потом послышался рассыпчатый женский хохот.

Л у и. Что с тобой, моя дорогая?

П о л и н а. Я представила тебя охотящимся на медведя...

Россия. Барский дом в Спасском. Вечер. Зима

Одевались в кабинете Ивана Сергеевича. Сначала что-то делал Тургенев — Виардо повторял. Укутали ноги портянками, потом надели валенки, потом шубы. Тургенев надел меховую шапку, Виардо — цилиндр с наушниками.

Т у р г е н е в. Когда маменька рада гостям, на усадьбе она поднимает родовой флаг...

Л у и. А сегодня?

Т у р г е н е в. Сейчас увидите сами... А когда увидите медведя, то тут уж извольте не отходить от меня ни на шаг.

Россия. Барский дом в Спасском. Зима. Вечер

Ярко освещенный изнутри дом бросал на синий снег золотые полосы света. У парадного суетились собаки, охотники. Позванивали колокольцы на запряженных в возки лошадях. Над круглым барабаном центрального входа хлопал огромный флаг. В синем небе горели алмазные звезды. Морозило, но снегопад перестал.

Россия. Лес. Охота. Зима. Ночь

Медведя гнали из лесу своры собак. Охотники стояли на опушке, освещенные факелами. Вспугнутый медведь брел напролом, на огонь, к факелам. Целясь, Луи видел медвежий глаз, который, отражая факелы, казался алым.

Т у р г е н е в. Стреляйте!

Луи оцепенел, завороженный медвежьим алым взглядом.

Т у р г е н е в. Стреляйте же, черт возьми!

Луи с усилием нажал курок. Грянул выстрел, Луи видел, что промазал. Медведь был совсем рядом, он рычал, широко разжимая огромную пасть с желтыми клыками.

Т у р г е н е в. Еще!

Два выстрела грянули одновременно. Зверь встал, словно натолкнувшись на стену, на мгновенье смолк, и стало слышно, как трещат факелы, потом он прокричал особенно душераздирающе, уже опрокидываясь всей огромной тушей назад, в снег. Из ран его текла почти черная, густая звериная кровь, дымящаяся на морозе.

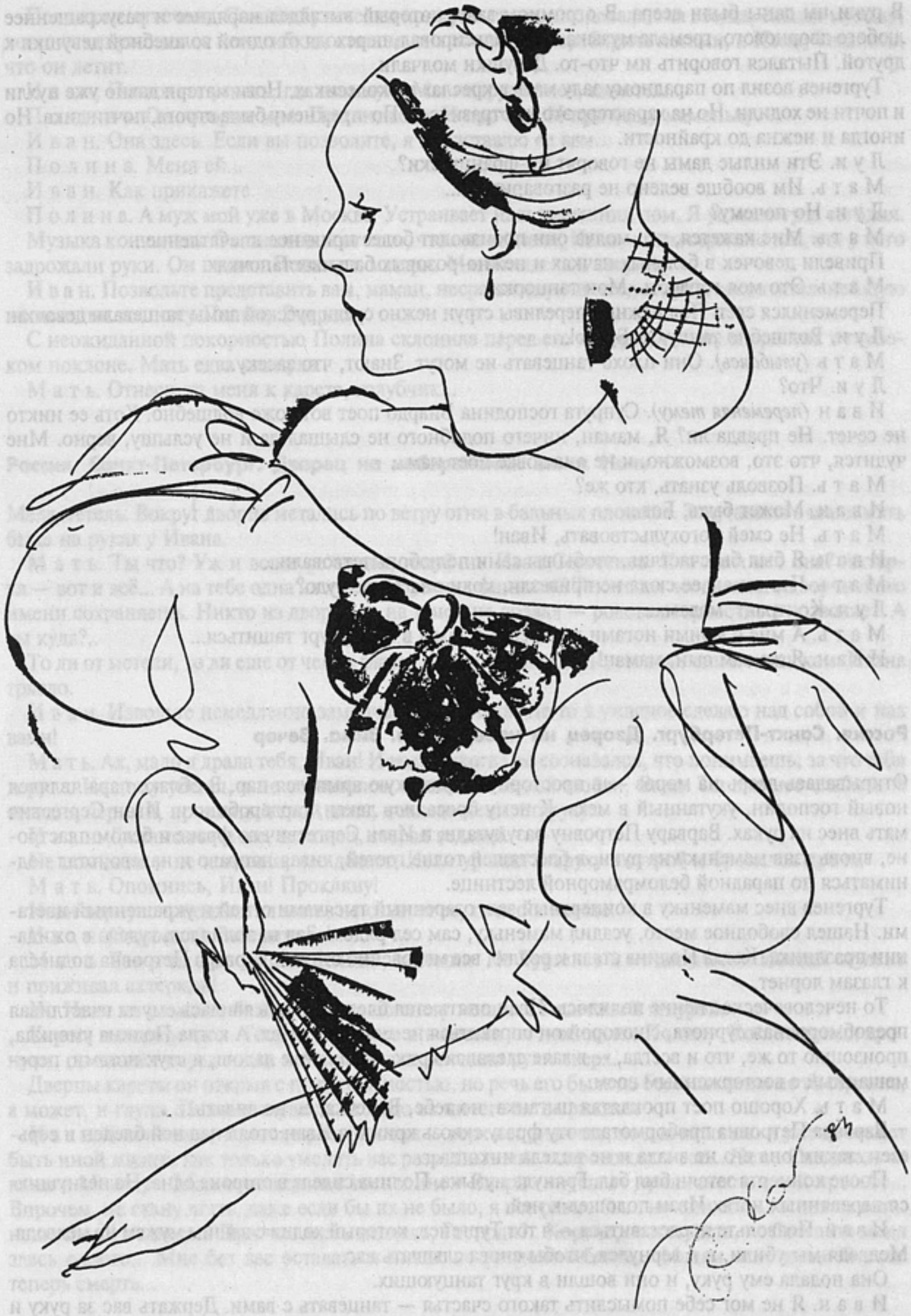
С трудом свалили тушу на дровни. Голова со стеклянным и мертвым уже взглядом волочилась по снегу, но и мертвый, медвежий взгляд был ал и ненавидящ. Неблизкий путь освещали факелы.

Свежевали в сарае, подвесив тушу под потолок. Вспарывали живот кривыми татарскими ножами. Внутренности вываливались на снег, тоже дымились.

Шкуру осторожно, стремясь не повредить, растягивали на колки.

Россия. Барский дом в Спасском. Ночь

После удачной охоты в честь гостя мать устроила бал. В девичьей два десятка молоденьких крепостных девушек были облачены в тончайшие барские бальные платья, причесаны и надушены.



В руки им даны были веера. В огромном зале, который выглядел наряднее и разукрашеннее любого дворцового, гремела музыка. Луи вальсировал, переходя от одной волшебной девушки к другой. Пытался говорить им что-то. Девушки молчали.

Тургенев возил по парадному залу мать в креслах на колесиках. Ноги матери давно уже пухли и почти не ходили. Но на характере это не отразилось. По-прежнему была строга, почти дика. Но иногда и нежна до крайности.

Л у и. Эти милые дамы не говорят по-французски?

М а т ь. Им вообще велено не разговаривать...

Л у и. Но почему?

М а т ь. Мне кажется, что молча они производят более приятное впечатление...

Привели девочек в бальных пачках и нежно-розовых бальных тапочках.

М а т ь. Это моя гордость. Мои танцорки...

Переменился свет. Под нежные переливы струн нежно среди русской зимы танцевали девочки.

Л у и. Волшебно танцуют. Браво!..

М а т ь *(улыбаясь)*. Они плохо танцевать не могут. Знают, что засеку...

Л у и. Что?

И в а н *(переменяя тему)*. Супруга господина Виардо поет вот тоже волшебно. Хоть ее никто не сечет. Не правда ли? Я, маман, ничего подобного не слышал да и не услышу, верно. Мне чудится, что это, возможно, и не она вовсе поет нам...

М а т ь. Позволь узнать, кто же?

И в а н. Может быть, Бог...

М а т ь. Не смей богохульствовать, Иван!

И в а н. Я был бы счастлив, чтобы вы сами полюбопытствовали...

М а т ь. Что же вы ее сюда не привезли, коли она такое чудо?

Л у и. Контракт, мадам...

М а т ь. А мне с моими ногами посередине зимы в Петербург тащиться...

И в а н. Я же вам сын, маман!

Россия. Санкт-Петербург. Дворец на набережной. Зима. Вечер

Открывалась дверь на мороз — в просторную прихожую врывался пар. В облаке пара являлся новый господин, укутанный в меха. К нему бросались лакеи, гардеробщики. Иван Сергеевич мать внес на руках. Варвару Петровну разукутали, и Иван Сергеевич во фраке и белом пластроне, вновь взяв маменьку на руки, в блестящей толпе гостей, кивая направо и налево, стал подниматься по парадной беломраморной лестнице.

Тургенев внес маменьку в концертный зал, озаренный тысячами огней и украшенный цветами. Нашел свободное место, усадил маменьку, сам сел рядом. Зал наполнялся, гудела в ожидании праздника. Когда Полина стала к роялю, все мгновенно стихло. Варвара Петровна поднесла к глазам лорнет.

То нечеловеческое пение полилось. Иван опять стал бледен, вновь явилась ему та счастливая предобморочная дурнота, с которой он справиться не мог и не хотел. А когда Полина умолкла, произошло то же, что и всегда, — в зале сделался крик, и хлопанье ладош, и стук ногами, перемешанный с восторженным воем.

М а т ь. Хорошо поет проклятая цыганка, но тебе, Ванечка, ее не видать...

Варвара Петровна пробормотала эту фразу сквозь крики, а Иван стоял над ней бледен и серьезен, таким она его не знала и не видела никогда.

После концерта затеян был бал. Грянула музыка. Полина сидела в стороне одна. На негнущихся деревянных ногах Иван подошел к ней.

И в а н. Позвольте представиться — я тот Тургенев, который ходил с вашим мужем на медведя. Медведя мы убили, и я вернулся, чтобы снова слышать вас...

Она подала ему руку, и они вошли в круг танцующих.

И в а н. Я не мог себе помыслить такого счастья — танцевать с вами. Держать вас за руку и танцевать с вами...

Полина не отвечала. Сомнамбулически прикрыв глаза, как делала она всегда, слыша музыку, легко откинувшись от него гибким станом, она воздушно перебирала ногами, и Ивану казалось, что он летит.

И в а н. Позвольте узнать, где ваш муж. Мы подружились, кажется...

П о л и н а. Он говорил мне. Про медведя. И про вас. И про вашу маменьку.

И в а н. Она здесь. Если вы позволите, я представлю ее вам...

П о л и н а. Меня ей...

И в а н. Как прикажете.

П о л и н а. А муж мой уже в Москве. Устраивает наш тамошний дом. Я уезжаю туда сегодня.

Музыка кончилась. От тишины и от того, что она сказала, Ивану стало страшно так, что у него задрожали руки. Он подвел Полину к матери. Мать глядела в сторону.

И в а н. Позвольте представить вам, маман, несравненную певицу мира и восхитительнейшую из женщин госпожу Полину Виардо.

С неожиданной покорностью Полина склонила перед его матерью голову и присела в глубоком поклоне. Мать едва кивнула.

М а т ь. Отнеси-ка меня к карете, голубчик...

Россия. Санкт-Петербург. Дворец на набережной. Зима. Ночь

Мела метель. Вокруг дворца метались по ветру огни в бальных плошках. Закутанная в шали мать была на руках у Ивана.

М а т ь. Ты что? Уж и вовсе рехнулся, голубчик Иван Сергеевич. Кто ты и кто она? Актерка — вот и всё... А на тебе одна из лучших русских фамилий! Так-то ты честь своего дворянского имени сохраняешь. Никто из дворян ее на танец не позвал — родовая гордость не позволяет. А ты куда?..

То ли от метели, то ли еще от чего в глазах Ивана стояли слезы, стекали они и по щекам. Ивана трясло.

И в а н. Извольте немедленно замолчать, маменька. Не то я ужасное сделаю над собой и над вами!

М а т ь. Ах, мало я драла тебя, Иван! И ведь никогда не сознавался, что понимаешь, за что тебя дерут... Из дому убегал, а не сознавался... Бойся женской любви, Ваня. Ты для нее слабый. А сегодня черный, проклятый твой день, помяни меня, старуху...

И в а н. Да замолчите же, наконец, старая ведьма!..

Не помня да и не понимая, что делает, Иван уронил старуху в сугроб и бросился прочь.

М а т ь. Опомнись, Иван! Прокляну!

Иван вернулся, подхватил мать, не слушая ее, понес к карете.

И в а н *(дворовым)*. Заберите ее!

М а т ь. Так и ты мне не сын больше, запомни. Не Тургенев и не дворянин. Нищий студент и приживал актеркин!

Но Иван не слышал, бежал, волоча по снегу мешок с медвежьей шкурой.

Карета матери уехала. Теперь в темноте и в метели он дожидался Полину. Когда лошади тронули, он вышел перед ними и остановил их, подняв руки вверх.

Дверцы кареты он открыл с почтительностью, но речь его была до бессмыслицы не то странна, а может, и глупа. Полина слушала, и лицо ее ничего не выражало.

И в а н. Я понимаю, что моя просьба к вам — верх неприличия, но для меня нет и уже не может быть иной жизни, как только умолять вас разрешить мне сопровождать вас... Нет... Следовать за вами в Москву... Мои отношения с господином Виардо внушают приличность моей просьбе... Впрочем, не стану лгать, даже если бы их не было, я все равно бы... но они есть... и потом вот... наш общий медведь... При чем здесь медведь, Господи?.. Короче, пожалуйста, не бросайте меня здесь одного... Мне без вас оставаться никак не возможно более... Мадам, мне везде без вас теперь смерть...

Россия. Зимний тракт. Карета мадам Виардо. Зима

Ехали ночь, день и еще ночь. Тургенев молчал все это время, не в силах произнести ни слова. Глядел на нее неотрывно из угла.

Она то засыпала, то просыпалась. Предлагала ему еды. Глядела на него то вдруг очень серьезно, то почти смеясь. Рассветы сменялись ранними сумерками, ночью мела метель, а потом вдруг светили звезды. Колокольчик звенел под дугой. Фыркали и потели лошади. Возок то скользил по наезженному тракту, то рыхлил свежий снег. Москва приближалась. Но пока ему казалось, что были во всей вселенной они одни.

Л у и. Вы согласны, господин Тургенев?

Т у р г е н е в *(неопределенно)*. Да...

Л у и. А как здоровье вашей маменьки?

П о л и н а. Маменька господина Тургенева чувствует себя хорошо.

Т у р г е н е в. Вам нравится наша общая шкура?

Л у и. О, да! Несомненно! Да!..

Россия. Квартира Виардо в Москве. Музыкальный класс. День

Полина сидела за роялем. Тургенев учителем стоял у грифельной доски. Полина бурно сыграла вступление к алябьевскому «Соловью».

П о л и н а. Итак, я слушаю...

Тургенев начертал на доске латинскими буквами слово «соловей».

Т у р г е н е в *(раздельно)*. Со-ло-вей мой со-ло-вей...

П о л и н а *(старательно, но с акцентом)*. Со-ло-вей мой со-ло-вей...

Тургенев удовлетворенно качнул головой.

Т у р г е н е в *(показывая пальцами на особенности смыкания)*. Со! Со! Со!..

П о л и н а *(покорно повторяет)*. Со! Со! Со!..

Т у р г е н е в *(показывая)*. Ло-ло-ло... Глядите, сударыня, напряженным кончиком языка в кромку неба над передними зубами... Ло! Ло! Ло!

Полина подошла к зеркалу, повторила, глядя на себя.

П о л и н а. Ло, ло, ло...

Тургенев подошел, стал рядом. Теперь в зеркале отражались они оба. За окнами, за их спинами тоже в зеркале отраженный бесшумно падал белый московский снег.

П о л и н а *(глядя в зеркало, тихо)*. Так? Напряженным кончиком языка в кромку неба над передними зубами... Ло? Ло? Ло?..

Т у р г е н е в *(повторяет покорно и тоже тихо)*. Ло. Ло. Ло.

Полина вдруг склонилась к серебряной глади зеркала и выдохнула на него воздуха. Их изображение помутилось, потом медленно стало проступать вновь. Полина едва помогла тому, коснувшись тургеневского лица в зеркале кончиками пальцев.

П о л и н а *(тихо)*. Ло?..

Тургенев медленно коснулся ее головы руками, повернул к себе, своими губами дотронулся до ее губ, потом поцеловал еще, еще...

Россия. Павильон. Квартира Виардо в Москве. Каминная. Вечер

Снег не переставал. Потрескивая, горел камин. Стало смеркаться, и сумерки за окном были сини. В отражении огня и в нежной голубизне спускающегося вечера обнаженные их тела казались смуглы. Они лежали на медвежьей шкуре перед камином, глядели в огонь.

Т у р г е н е в. И вот тут-то она меня прокляла, в мгновенье лишив всего. И остался я нищ и гол...

П о л и н а *(ласково)*. И остался ты нищ и гол!

Полина улыбнулась и поцеловала его в плечо.

Т у р г е н е в. Но вы не бойтесь, мадам, я стану много работать... Смеясь, меня часто представляли плохим поэтом, но я чувствую — я могу писать... В России читать любят... Заработаю кучу денег... Раздам долги...

Полина улыбнулась еще лучезарнее.

Т у р г е н е в. Только не велите прогнать меня... Я без вас пропаду...

Полина повернула его голову к своей.

П о л и н а. Я велю не прогонять тебя, Ваня. Я возьму тебя с собой. Ты будешь писать и опять станешь сказочно богат. Но даже когда меня не будет вот так с тобой рядом, ты будешь помнить меня, Иван, да?..

Она поцеловала его долго-долго, сколько хватило дыхания в ее груди.

Франция. Замок в Куартавнеле. Осень

...Пепельно-серый дом или, вернее, замок, с большими окнами, старой, местами мхом поросшей кровлей, глядел из-за каштанов и тополей. Кроме цветов, пестревших на клумбах вдоль фасада, под окнами были выставлены другие, из оранжерей. В зеленую воду рва ветерок ронял постоянно листы тополей и акаций, позлащенные дыханием осени. Легкие мостики вели под своды дерев парка. Тишина, не возмущаемая никем...

Т у р г е н е в *(голос)*. Был невыносимо жаркий июльский день, когда я, медленно передвигая ноги, вместе с моей собакой поднимался вдоль Колотовского оврага в направлении Притынного кабачка. Солнце разгоралось на небе, как бы свирепея; парило и пекло неотступно; воздух был весь пропитан душной пылью... Жажда меня мучила. Воды не было близко... У самой головы оврага стоит небольшая четвероугольная избушка, стоит одна, отдельно от других. Она крыта соломой, с трубой... Над дверью избушки прибита голубая дощечка: эта избушка — кабак...

...В Куартавнеле пустынно, тихо. Кроме него, тут никто не живет.

Франция. Замок в Куартавнеле. Осень

В огромном пустынном зале Тургенев пишет за столом.

Т у р г е н е в *(голос)*. Я спросил себе пива и присел в уголок...

Россия. Притынный кабак. День

«— Ну, что ж! — возопил вдруг Обалдуй, выпив духом стакан вина... Чего еще ждать? Начинать так начинать. А? Яша?..

— Я готов, — с волнением произнес Яков.

— Начинай! — угрюмо и резко проговорил Дикий Барин.

Яков вздрогнул... Дикий Барин потупился, выжидая.

Яков помолчал, взглянул кругом и закрылся рукой. Все так и впились в него глазами... Когда же, наконец, Яков открыл свое лицо — оно было бледно, как у мертвого; глаза едва мерцали сквозь опущенные ресницы. Он глубоко вздохнул и запел... Первый звук его голоса был слаб и неровен и, казалось, не выходил из его груди, но принесся откуда-то издалека, словно залетел случайно в комнату... За этим первым звуком последовал другой, более твердый и протяжный, но все еще видимо дрожащий, как струна, когда, внезапно прозвенев под сильным пальцем.. за вторым — третий, и, понемногу разгорячась и расширясь, полилась заунывная песнь. «Не одна во поле дороженька пролегала», — пел он, и всем нам сладко становилось и жутко. Я, признаюсь, редко слыхивал подобный голос: он был слегка разбит и звенел, как надтреснутый; он даже сначала отзывался чем-то болезненным; но в нем была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем, и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, разливалась. Яковом видимо овладевало упоение: он уже не робел, он отдавался весь своему счастью; голос его не

трепетал более — он дрожал, но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзается в душу слушателя, и беспрестанно крепчал, твердел и расширялся... Яков пел, совершенно позабыв всех нас... Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы; глухие, сдержанные рыдания внезапно поразили меня... Я оглянулся — жена целовальника плакала, припав грудью к окну...

Не знаю, чем бы разрешилось всеобщее томленье, если б Яков вдруг не кончил на высоком, необыкновенно тонком звуке — словно голос у него оборвался. Никто не крикнул, даже не шевельнулся; все как будто ждали, не будет ли он еще петь; но он раскрыл глаза, словно удивленный нашим молчаньем... Мы все стояли, как оцепенелые... Я еще раз взглянул на Якова и вышел. Я не хотел остаться — я боялся испортить свое впечатление...»

Франция. Замок в Куартавнеле. Осень

Тургенев продолжает писать. В глазах его слезы.

Т у р г е н е в *(голос)*. Зной был нестерпим по-прежнему. Он как будто висел над самой землей густым, тяжелым слоем... все молчало... Я добрался до сеновала и лег на только что скошенную, но уже почти высохшую траву. Долго я не мог задремать; долго звучал у меня в ушах неотразимый голос Якова... наконец, жара и усталость взяли однако ж свое, и я заснул мертвым сном.

Тургенев поставил точку. Закрыл тетрадь. Вокруг было так тихо, что он слышал падение листьев.

Франция. Замок в Куартавнеле. Осень

Он вышел на воздух. Сначала хрустел под башмаками гравий, потом зашелестели влажноватые листья. Побродив бесцельно, он спустился к лодке. Оттолкнулся от берега ногой. Весла тоже, казалось, бесшумно опускались в густую темную воду. Потом грести он бросил. Удочки были на дне. Одну забросил. На зеленой воде закачался красный поплавок. Замок стоял в отдалении и отсюда был виден весь.

Т у р г е н е в *(голос)*. Нынче с утра, моя дорогая, погода хорошая, мягкая. Днем я писал, разрабатывая свой сюжет, и думал о многом. И все исполнено воспоминаниями о вас. Что вы делаете в эту минуту? Вы должны теперь подумать обо мне, любимая, дорогая... Милое, драгоценное существо. Пишите мне хотя бы на маленьких клочках бумаги...

Германия. Берлин. Опера. Гримерная

В гримерной Полина и Луи. Луи курит сигару, Полина читает ему письмо...

П о л и н а. «Вы сами знаете, о чем мне писать. Привет дорогому...»

Л у и. Это мне?

П о л и н а. Разумеется...

Л у и. Очень мило...

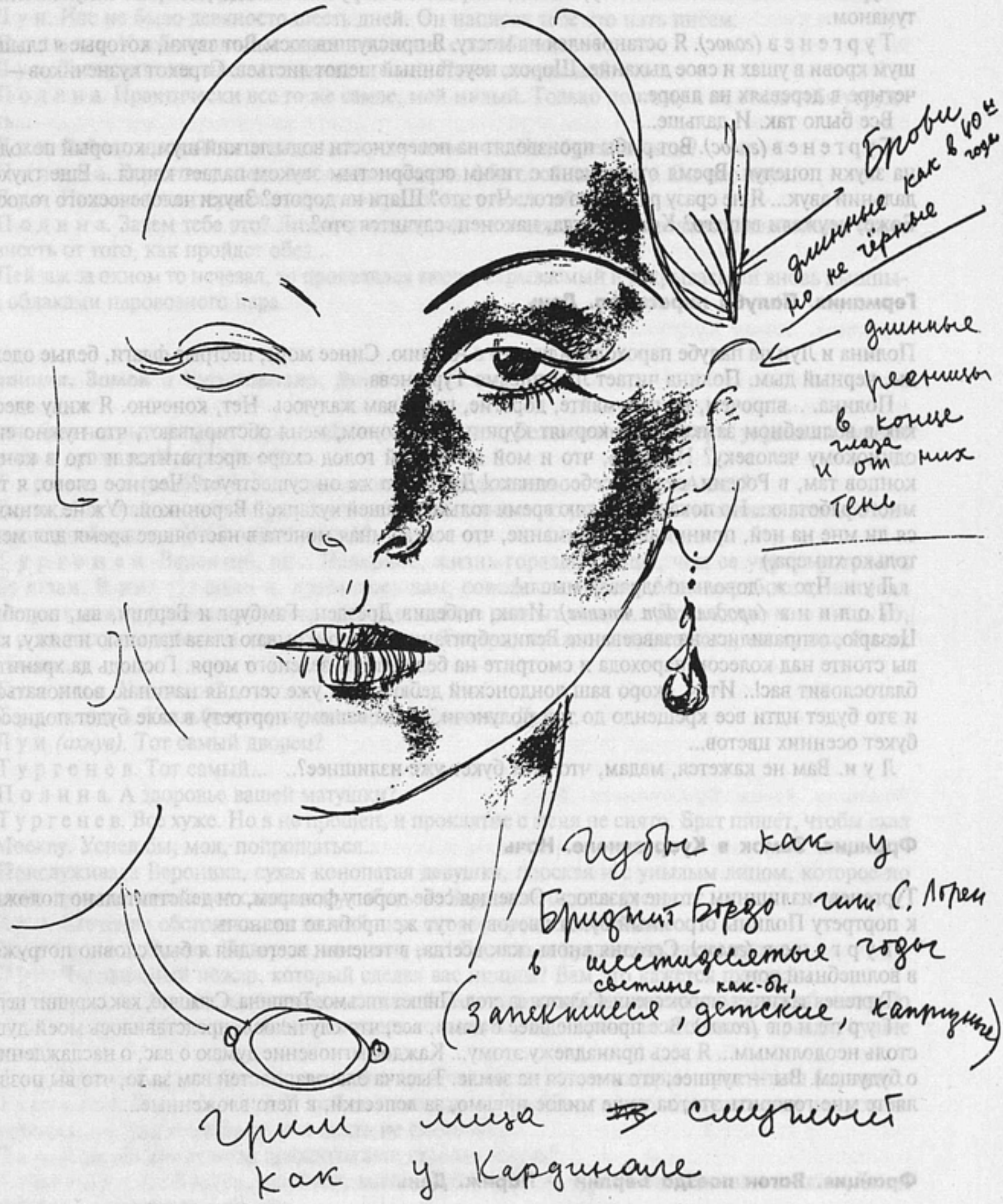
П о л и н а *(продолжает читать)*. «Сейчас, вероятно, начнется второй акт. Вас уже вызывают. Браво! Я тоже аплодирую! Браво и смелее!»

Л у и. Иногда я начинаю сомневаться — не лучше ли немедленно показать нашего русского друга хорошему французскому доктору?..

Полина не ответила. Из зала действительно доносился шум аплодисментов. Вызывали.

Франция. Замок в Куартавнеле. Осень

Тургенев с удочками брел к дому. Губы его бесшумно шевелились, произнося только что сочиненные слова очередного письма.


Брови
длинные как в 40-ые годы
но не чёрные
длинные
ресницы
в конце
глаза
и от них
тень
Губы как у
Бриджит Бордо или С. Лорен
в шестидесятые годы
светлые как-бы,
(запекшиеся, детские, капризные)
Грим лица ~~в~~ смуглый
как у Кардинале

Т у р г е н е в *(голос)*. Я здесь совершенно один. Иногда это вызывает во мне легкую дрожь. Прежде чем лечь, я совершаю маленькую прогулку...

Тургенев остановился на мосту, застыл, опершись о поручни. По воде, по траве тянуло легким туманом.

Т у р г е н е в *(голос)*. Я остановился на мосту. Я прислушиваюсь. Вот звуки, которые я слышу: шум крови в ушах и свое дыхание. Шорох, неустанный шепот листьев. Стрекот кузнечиков — их четыре в деревьях на дворе...

Все было так. И дальше...

Т у р г е н е в *(голос)*. Вот рыбы производят на поверхности воды легкий шум, который походит на звуки поцелуя. Время от времени с тихим серебристым звуком падает капля... Еще глухой дальний звук... Я не сразу различаю его... Что это? Шаги на дороге? Звуки человеческого голоса? Боже, неужели вашего? Когда, когда, наконец, случится это?..

Германия. Палуба пироскафа. День

Полина и Луи на палубе парохода, идущего в Англию. Синее море, пестрые флаги, белые одежды, черный дым. Полина читает Луи письмо Тургенева.

Полина. ...впрочем, не подумайте, дорогие, что я вам жалуюсь. Нет, конечно. Я живу здесь, как в волшебном замке; меня кормят куриным бульоном, меня обстирывают, что нужно еще одинокому человеку? Надеюсь, что и мой денежный голод скоро прекратится и что в конце концов там, в России, скажут себе: однако! Да на что же он существует? Честное слово, я так много работаю... Но пока я разделяю время только с вашей кухаркой Вероникой. (Уж не жениться ли мне на ней, принимая во внимание, что всякая иная монета в настоящее время для меня только химера.)

Л у и. Что ж, довольно здравая мысль!..

П о л и н а *(продолжает чтение)*. Итак, победив Дрезден, Гамбург и Берлин, вы, подобно Цезарю, отправились на завоевание Великобритании... Я прикрываю глаза ладонью и вижу, как вы стоите над колесом парохода и смотрите на белую пену зеленого моря. Господь да хранит и благословит вас!.. Итак, скоро ваш лондонский дебют, но я уже сегодня начинаю волноваться, и это будет идти все крещендо до той полуночи, когда вашему портрету в зале будет поднесен букет осенних цветов...

Л у и. Вам не кажется, мадам, что этот букет уже излишнее?..

Франция. Замок в Куартавнеле. Ночь

Тургеневу излишним это не казалось. Освещая себе дорогу фонарем, он действительно положил к портрету Полины огромный букет цветов, и тут же пробило полночь.

Т у р г е н е в *(голос)*. Сегодня вновь, как всегда, в течении всего дня я был словно погружен в волшебный сон...

Тургенев зажигает огарок свечи. Садится за стол. Пишет письмо. Тишина. Слышно, как скрипит перо.

Т у р г е н е в *(голос)*. Все происшедшее с нами, все, что случилось, представилось моей душе столь неодолимым... Я весь принадлежу этому... Каждое мгновение думаю о вас, о наслаждении, о будущем. Вы — лучшее, что имеется на земле. Тысяча благодарностей вам за то, что вы позволяете мне говорить это, за ваше милое письмо, за лепестки, в него вложенные...

Франция. Вагон поезда Берлин — Париж. День

За окном поезда бежит осенний пейзаж. Сыплется мелкий дождик. Холмы и перелески в алмазных капельках дождя. Луи глядит в окно. Полина читает письмо про себя.

Т у р г е н е в *(голос)*. Мои губы ни на мгновение не отрываются от ваших ног. Я весь там, как никогда... Ваш Иван.

Полина складывает письмо. Прячет. Тоже смотрит за окно. Некоторое время едут молча.

Л у и. Какие новости? Все как обычно?

П о л и н а. Слава Богу, да...

Л у и. Нас не было девяносто шесть дней. Он написал тебе сто пять писем.

П о л и н а. У тебя отличные математические способности.

Л у и. Ты прочитала мне шестьдесят восемь. Что в остальных?

П о л и н а. Практически все то же самое, мой милый. Только поэтому я не стала тебя утруждать...

Л у и. Сейчас мы войдем к нам в дом, где живет он. Что будет дальше?

П о л и н а. Вероятнее всего, мы сядем обедать. Мы сообщили ему. Он нас ждет.

Л у и. Позволь поинтересоваться, что произойдет после обеда?

П о л и н а. Зачем тебе это? Лично я так далеко не заглядываю. Вероятно, дальнейшее будет зависеть от того, как пройдет обед...

Пейзаж за окном то исчезал, то проявлялся вновь, скрываемый и открываемый вновь пышными облаками паровозного пара.

Франция. Замок в Куартавнеле. День

В зале был накрыт на троих огромный старинный стол. Белоснежную скатерть украшали букеты цветов и дрожащий свет свечей.

Т у р г е н е в *(улыбаясь)*. Вот так мне всегда представлялось счастье? А вам?

Л у и. Мне счастье всегда представлялось необыкновенно удачливым стечением всех обстоятельств моей жизни. У вас они совпали?

Т у р г е н е в. Вероятно, да... Наверное, жизнь гораздо проще, чем ее умеют устроить себе люди. Я жил тут один и, признаюсь вам, совсем не скучал. Много работал, написал толстую книжку рассказов, гулял, думал о тысяче разных вещей... Досаждало мне лишь то, что я не получал писем и денег из России... Теперь, правда, письма есть, но лучше бы их не было...

П о л и н а. Что такое?

Т у р г е н е в. Усадьба вот у меня сгорела. Дочиста. Дотла.

Л у и *(ахнув)*. Тот самый дворец?

Т у р г е н е в. Тот самый...

П о л и н а. А здоровье вашей матушки?

Т у р г е н е в. Все хуже. Но я не прощен, и проклятие с меня не снято. Брат пишет, чтобы ехал в Москву. Успел бы, мол, попрощаться...

Прислуживала Вероника, сухая конопатая девушка, плоская и с унылым лицом, которое по случаю приезда хозяев все силилось улыбаться. Вероника подала десерт.

Л у и. Стечение обстоятельств на мой вкус скорее пренесчастнейшее...

Т у р г е н е в. О, нет. Поверьте, нет, нет, нет! Все это, в сущности, такие пустяки...

Л у и. Чудовищный пожар, который сделал вас нищим? Вам это кажется пустяком...

Т у р г е н е в. Так я и до пожара и по своей воле через собственное упрямство добровольно им сам сделался. Что же до размеров всего состояния, то сгоревшая его часть, правда, сущие пустяки...

Л у и. Конечно, я не брат вам, но и мне представляется, что с матерью проститься бы надо...

Т у р г е н е в. Надо, конечно. Я люблю маменьку очень. Но от своего отступиться и попросить прощения, а с ним и наследства я опять не смогу ведь...

Л у и. А на какие средства предполагаете строить жизнь?..

Т у р г е н е в. Да Бог его, голубчик, знает. Литературным трудом зарабатывать можно. Люди добрые как-то прожить помогут...

П о л и н а *(Веронике)*. Принесите-ка мне, милая, гитару...

Т у р г е н е в *(Луи)*. Может быть, прикажете, еще по рюмке?

Л у и. Благодарю. Ни в коем случае. Вот уже лет десять, как я ощущаю признаки нездоровья. Не нездоровья даже, а некоторого досадного его приближения. Вот стал лечиться у гомеопатов,

и с организмом стали делаться чудеса. И всего-то по двадцать три шарика через три часа. Разумеется, при полном отказе от алкоголя...

Вероника принесла гитару, передала Полине.

П о л и н а *(Луи)*. Посиди в доме. В саду сыро. А мы с Иваном давно не виделись. Мы пойдем погуляем...

Тургенев снял с груди салфетку, дружески улыбнулся Луи. Тот тоже изобразил лицом нечто, похожее на улыбку. Они ушли. В зале осталась Вероника. Луи вытащил из кармана коробочку, стал из нее, считая, перекладывать шарики на ладонь. Вероника с интересом наблюдала.

Л у и. Двенадцать, пятнадцать, восемнадцать... Послушайте, Вероника, а вы замужем?..

Алая краска смущения мгновенно покрыла лицо девушки.

В е р о н и к а. Нет, конечно, а что?..

Л у и. Ничего. Поинтересовался на всякий случай... Двадцать, двадцать три...

С ладони ловко закатил шарики в рот, запил водой.

Франция. Замок Куартавнель. День

Полина, захватив гитару, шла по узкой тропинке вдоль рва, мимо ажурных мостиков, сквозь платановую аллею. Она осторожно ступала на опавшие листья, листья чуть слышно шелестели под ее ногами. Тургенев следовал за ней. Неожиданно остановившись так, что край ее тяжелого шелкового платья ударил его по ногам, как волна, Полина спросила.

П о л и н а. Ты соскучился?

Иван не отвечал.

П о л и н а. Сейчас я буду петь. Ни Лондону, ни Вене. Одному тебе.

Ее огромные черные глаза засветились, и, поднявшись на носки, будто взлетев над землей, она запела ему испанскую серенаду о том, как хорошо в волшебной долине, над которой не властно время, потому что долину эту укрывает от всемогущего времени сама любовь, и как счастливы те, кто оказался в ней, и не надо спешить уходить...

Он слушал ее, бледный и неподвижный. Звуки этого голоса всегда поражали его; невозможно, чтобы так пела обычная земная женщина. Он шагнул к ней, протянув руки, как слепой, и отброшенная гитара, жалобно зазвенев, покатилась по склону рва...

Франция. Замок Куартавнель. День

И здесь, в Куартавнеле перед камином лежала та медвежья шкура. На лапе ее одиноко сидел Луи, глядел в огонь. Стеклянные медвежьи глаза привычно отражали пламя.

Франция. Замок Куартавнель. Сумерки

П о л и н а. А теперь ты уедешь в Россию. Навсегда. Мы не увидимся больше. Я буду помнить тебя. Прощай.

Т у р г е н е в. Почему? Почему? Почему? Ну, скажи, почему?

Не отвечая, Полина повернулась и, волоча гитару по траве, побрела к дому, в котором для нее горел свет.

Россия. Санкт-Петербург. Редакция журнала «Современник». День

С поезда прямо с чемоданами направился в редакцию «Современника». Там должны были ему деньги. Покрутил казенный звонок казенной квартиры. Открыла незнакомая женщина.

Т у р г е н е в. Здравствуйте, я — Тургенев...

Женщина охнула, прижав руки к груди, и исчезла в глубине квартиры. Уже оттуда он услышал

ее крики: «Тургенев, господа! Тургенев приехал!» Квартира была просторная, многокомнатная, и изо всех комнат выходили то незнакомые, то малознакомые ему люди, улыбались, трясли и жали руку, некоторые целовали. То усаживали, то подводили дам, и он вставал опять. Из разговоров и их отрывков выходило, что «Записки охотника» из Куартавнеля здесь давно уже знаменитая книга, ей зачитываются, ей пугают власти, а те, пугаясь, пугают других, но, чуть ли не благодаря ей, готовится освобождение крестьян, которого, по мнению многих, не быть не может, а по мнению других, может и не быть, и что тут думает сам автор, и автор, набрав воздуху, собирался отвечать, но говорить ему не давали, потому что, пока Тургенев соображал, по обыкновению возник вопрос Бога и, пересекшись с крестьянской общиной, неминуемо заехал в тупик, тут предложил кто-то перекусить, и уже понесли тарелки, когда кто-то закричал: «Как можно, господа, не решив вопроса существования Всевышнего, садиться перекусывать!»

Однако денег ему дали неожиданно много.

Россия. Николаевская железная дорога. Ночь

При свете вагонной свечи Тургенев пишет.

Т у р г е н е в *(голос)*. Моя дорогая... Я выполнил все, что вы хотели. Вот я в России, мне четвертый десяток и, оглядываясь, я протягиваю к вам обе руки!.. За все эти годы я не видел на свете ничего лучшего вас. Встретить вас на своем пути — было величайшим счастьем моей жизни. Моя преданность и благодарность вам не имеет границ и умрет только вместе со мной!..

Тургенев остановился и перечитал написанное. Сложил лист, встал и вышел в тамбур. Изорвал письмо в клочки, открыл дверь поезда и выбросил обрывки под ветер. Захлопнул дверь, задул свечу. Сидел, глядя в окно, где отражался сам, а за окном мела метель, и редкий огонек попадался так нечасто. Усталость брала свое. Изящный, красивый русский барин, с иголочки одетый, казалось, во все французское, крепко спал, метель мела...

Россия. Москва. Вокзал. Утро

Разбудили его двое полицейских.

П о л и ц е й с к и й. Господин Тургенев? По высочайшему повелению вы должны быть доставлены на съезжую для снятия допроса и решения дальнейшей вашей жизни в России...

Тургенев не мог понять ничего.

Россия. Москва. Съезжая тюрьма. День

Допрашивал его плюгавенький господин чрезвычайно значительного вида и манер.

П л ю г а в ы й. Известно ли вам, какое брожение в самых различных слоях общества вызвали ваши «Записки»?

Т у р г е н е в. Нет. Совершенно неизвестно. Я писал их как стихи о родине, по которой скучал...

П л ю г а в ы й. Известно ли вам, что на ваших «Записках» основываются антигосударственные планы общественных преобразований.

Т у р г е н е в. Нет. И это неизвестно. Планы общественных преобразований, по моему разумению, следует строить не на тех или иных «Записках» частного человека, к тому же по другому поводу написанных, а на совокупной общественной мудрости народа в таких преобразованиях нуждающегося.

П л ю г а в ы й. Хотелось бы поинтересоваться поводом, вызвавшим столь удивительное сочинение.

Т у р г е н е в. Главный из них — полное отсутствие средств...

П л ю г а в ы й. А известно ли вам, что вам надлежит оформить наследство, одно из самых крупных в России...

Т у р г е н е в. Какое наследство? Откуда? Как?

П л ю г а в ы й. Ваша маменька скончалась три дня назад.

Остальное Тургенев уже слышал плохо, как сквозь вату.

П л ю г а в ы й. Высочайшим повелением жить вам дозволяется в связи с упомянутой публикацией только в собственном имении Спасском под надзором полицейской инспекции и не дозволяется покидать упомянутое имение в течение пяти лет от настоящего момента ни по какому поводу или причине без высочайшего на то дозволения. В случае нарушения этого условия мера наказания превращена будет в тюремное содержание строгого режима с лишением прав дворянства...

Россия. Москва. Кладбище Донского монастыря. Зима

Речь Плюгавого продолжалась, а Тургенев уже стоял на кладбище, склонив непокрытую голову над холмиком земли, и на материнский холмик, и на его голову сыпал чистый, белый снег.

Россия. Спасское. Усадьба. Зима. Метель

Единственный сохранившийся после пожара флигель в Спасском был по крышу заметен снегами. Метель кружила на десятки километров вокруг, и свет в окне старенького кабинета отца, где сидел сейчас Тургенев, был единственным светом среди ночи в долгой орловской степи.

Тургенев писал при огарке свечи, сидя за столом.

Т у р г е н е в *(голос)*. ...Вообразите себе ураган, снежный смерч, который не падает, но несется, кружится, затемняет воздух, хотя сам он и бел, и устилает землю до высоты человеческого роста. Вы, европейцы, не можете себе представить, что такое русская метель...

Тургенев положил перо, размял большие белые руки, опустил в них лицо. За окнами выла вьюга.

Т у р г е н е в *(голос)*. ...я чувствую как без вас жизнь моя уходит капля за каплей... Я не сожалею о ней — пусть уходит... Что мне с ней делать? Никому не дано вернуться на следы прошлого, но я люблю вспоминать о нем, об этом неуловимом, прелестном прошлом, в такой вечер, как сегодня, когда, слушая унылое завывание вьюги над снежными сугробами, я представляю себе...

Иван Сергеевич поднял лицо. Поглядел немного на трепещущий язычок пламени свечи, поднял исписанный лист, поднес его к пламени... Письмо сгорело быстро, обратившись в кучку невесомого пепла. Потом Тургенев задул и саму свечу. Стало темно.

Т у р г е н е в *(голос в темноте)*. Ничего не было... Забыть... Забыть...

Утром неторопливо пил чай. Потом бродил по дому. Метель утихла. Сквозь замороженные окна светило оранжевое солнце. В печах выл огонь. Одну из дверей прижал плечом. Забитая дверь открылась со скрипом. Биллиардная. Достал шары. Кий. Недолго гонял шары, ловко посылая их в лузы. Надоело. Бросил кий, сел в угол. Было тихо. Где-то капля падала на железо.

Т у р г е н е в. Антон!.. Это что там капает?

Вошел аккуратный старичок Антон, прислуживавший ему еще в детстве. Послушали тишину вместе. Капля била.

А н т о н. Думаю, к весне, батюшка. Бог даст — капель...

Тургенев прошел в кабинет. Достал стопу бумаги. Взял перо.

Т у р г е н е в *(голос)*. Нет — было. Но было так...

Россия. Театр. Вечер

В золоченой ложе сидела молоденькая Полина. Была она в темном открытом платье, с веточкой голубых цветов в гладко уложенных волосах.

Т у р г е н е в *(голос)*. Однажды в театре увидел он в ложе бель-этажа девушку... Чуткая молодая жизнь играла в каждой черте ее смуглого лица, изящный ум сказывался в прекрасных глазах...

Россия. Спасское. Лето

Тургенев пишет, едва шевеля губами.

Т у р г е н е в *(голос)*. Пусть будет она Варварой Павловной... Итак, предложение его было принято... Варвара Павловна сразу проявила много практического смысла, много вкуса и много любви к комфорту...

За спиной Тургенева в пустых комнатах Спасского появились Варвара Павловна — Виардо и сам Тургенев — в свадебном фраке, молодой и красивый.

Т у р г е н е в *(голос)*. А его пусть зовут Лаврецким. А усадьбу — Лавриками. Лаврики — ласково, хорошо... Итак, после свадьбы они явились в Лаврики... Ах, какие появились в бедных Лавриках прелестные дорожные несессеры, какие восхитительные туалетные ящики и кофейники... Лаврецкий блаженствовал, упивался счастьем; он предавался ему, как дитя... Впрочем, уже вскоре Варвара Павловна увезла его в Париж...

Взамен исчезнувших за тургеневской спиной Варвары Павловны и Лаврецкого явился Антон.

А н т о н. Обедать, барин... Подано-с...

Т у р г е н е в. Скажи, как по другому дом назвать можно?

А н т о н. Птичий дом — гнездо...

Т у р г е н е в. Гнездо — но не птичье...

Тургенев написал на чистом листе твердо: «Дворянское гнездо». Роман».

Сначала дали ломоть сельди и отварной картофель. Тургенев плеснул себе в рюмку холодной водки. Внутри обожгло, и тут же стало растекаться приятное тепло.

Антон прислуживал дальше, помогая во всем, как малому дитю.

Т у р г е н е в. Для того и пишешь, чтобы избавиться. Чтобы избавиться или обрести. И избавиться, и обрести. Найдешь в дурном дурное, наречешь, и душе легче, словно ты его вырвал...

Антон налил щей, и Тургенев под суп еще одну рюмку выпил, закусив хрустнувшим на крепких зубах соленым огурцом.

Т у р г е н е в. Про дурное я, Антон, много чего знаю. Я дурного много пережил и познал. Но если есть в избытке черного, то должно же явиться и белое. Если есть сатана, то потому что — Бог. Темно — то только до света. Сатану я познал, а вот Бога пока не видел. А выдумать его нельзя...

Под жаркое из зайца выпил и третью. Антон стоял в стороне, почтительно слушал.

Т у р г е н е в. А с сатаной вот что... На то он и сатана, чтобы Богом до поры казаться... Тут слабым, Антон, быть нельзя... Сердце успокоить, голову остудить, взглянуть на все с высоты будто или очень издали по-Божески и назвать все своими именами...

А н т о н. Что-то вы, батюшка, охоту совсем забросили. Охота румянец дает, тогда, поди, и с сатаной управиться легче...

Т у р г е н е в. А не рано?

А н т о н. Да вы наружу бы вышли... Самая пора...

Россия. Спасское. Лето. Вечер

Ах, какая юная, вся в запахах запущенной сирени, черемухи и жимолости народилась новая жизнь, пока сходили снега, а он сидел, запершись в доме. Поначалу он не ушел далеко, а лишь недолго постоял на вечерней тяге у оврага. Собака нервно терлась о его сапоги, и первая алмазная звезда на чистом серо-синем небе зажглась рано... Он убил двух глухарей и взволнованный Антипка, задыхаясь, принес их ему в зубах.

Россия. Спасское. Лето. Ночь

А ночью опять писал.

Т у р г е н е в *(голос)*. Пусть свет зовут Лизой...

Россия. Особняк Калитиных. Лето

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й *(снимая шляпу)*. Вы меня не узнаете, а я вас узнал, даром что уже восемь лет минуло с тех пор, как я видел вас в последний раз. Вы были тогда ребенок. Я Лаврецкий...

Л и з а *(уходя по коридору к нему спиной)*. Матушка будет очень рада. Она слышала о вашем приезде...

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й. Ведь вас, кажется, зовут Елизаветой?

Л и з а *(лица не оборачивая)*. Да.

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й. Я помню вас хорошо; у вас уже тогда было такое лицо, которого не забываешь...

Россия. Спасское. Лето

Тургенев в волнении кусал себе губы, ладонью прикрывая глаза от света свечи.

Т у р г е н е в. Я никак не могу представить себе ее лицо... Не могу вспомнить... Да и было ли оно?.. Может, я и не видел такого лица никогда?..

Тургенев продолжал писать.

Россия. Спасское. Лето. Вечер

Тургеневу мерещилось, что говорили они под самыми окнами его кабинета. В Спасском. В Лавриках. Он опять был Лаврецким, а она вновь была повернута к нему спиной, уткнувшись лицом в душные заросли сирени.

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й. Не бойтесь, говорите...

Л и з а. Вы извините меня... Я бы не должна была сметь об этом говорить с вами... Но, как могли вы...

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й. Дитя мое, не прикасайтесь, пожалуйста, к этой ране. Руки у вас нежные, а все-таки мне будет больно.

Л и з а *(тихо)*. Вы должны простить... Если хотите, чтобы и вас простили...

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й. Простить?! Вы бы сперва должны были узнать, за кого вы просите. Простить эту женщину? Принять ее в свой дом? Это пустое бессердечное существо! Помилуйте, она совершенно довольна своим положением...

Россия. Спасское. Лето. Рассвет

Тургенев шел на заре с ружьем и собакой, но голоса не переставали звучать.

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й. Вы не знаете, какое это создание! Я был молод и неопытен! Я обманулся!

Тургенев выстрелил дважды и попал. Разбрызгивая воду, собака принесла ему утку.

Тургенев шел назад...

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й. Поймите, я не знал женщин! Я ничего не знал!..

Он шел по узкой тропинке, проложенной пешеходами через ржаное поле. Встретив его на тропинке, крестьянская девушка, девочка еще почти, зашла в высокую густую рожь, поросшую полынью и васильками, чтобы только не попасться ему на глаза. Он увидел ее головку сквозь золотую сетку колосьев, откуда она высматривала, как зверек.

Т у р г е н е в. Тебя как зовут?

Ф е н я. Феничкой...

Т у р г е н е в. Ты чья?..

Ф е н я. Из ваших дворовых, барин...

Т у р г е н е в. Ну, здравствуй, Феничка... Я не кусаюсь.

эта прическа из "Леопарда"
(Наверное все волосы в какой-то невидимой сетке)

Ф е н я. Здравствуйте...

Девочка шепчет ему не выходя из засады. А он не уходит, все глядит на это чистое, нежное, боязливо приподнятое лицо, на мягкие волосы, на невинные, слегка раскрытые губы, из-за которых влажно блистают на солнце жемчужные зубки. Он уходит, наконец, оглядываясь. В тот момент оглядывается и она...

Россия. Усадебная церковь. Утро

Словно чувствуя, он идет в церковь, к заутрене. Она вправду там. Поют высоко, тонко. Он стоит поодаль, глядит на ее профиль, на алые ладошки, внутри которых трепещет язычок пламени церковной свечи...

Россия. Дорога у церкви. Утро

Не дождавшись конца службы, девочка уходит. Он догоняет ее, но не окликает. Идет чуть сзади, не останавливается и она.

Т у р г е н е в *(тихо)*. Феня, я буду ждать тебя как стемнеет у черного хода, где черемуховые заросли... Поняла меня?.. Ты придешь...

Феня идет, потупив голову, не отвечая.

Т у р г е н е в. Придешь?..

Голова девочки склоняется, наконец. И он отстает, задыхаясь от радости.

Россия. Спасское. Черемуховые заросли. Вечер

В сумерки внезапно собралась гроза, налетел ветер, гром грянул. Еще до темноты хлынул ливень. Тургенев, волнуясь, ждал ее под большим черным зонтом у черемуховых зарослей. Самое удивительное было в том, что она пришла, вымокшая до нитки. Он поднял ее на руки в прилипшей к телу одежонке, на руках внес в дом.

Россия. Спасское. Рассвет.

Он внес ее в пустынный, темный дом. Прошел прямо в спальню. Мгновенно стащил с нее мокрые тряпки. Завернул в огромную, махровую простыню. Она не говорила ничего, только дрожала — от холода ли, от страха — Бог весть. Он зажег свечи. На постели, свернувшись под простыней, лежал маленький комочек. Он осторожно снял простыню. Большой белой рукой погладил смуглое тельце, и оно словно распрямилось под этим прикосновением, превратившись в прекрасное юное женское тело.

Ночью еще гроза возвращалась, но рассвет они встретили под редкий стук капели. В дом вползал туман. Уставшие, они лежали рядом, не закрываясь одеялом и не одеваясь. Туман плыл и в постели, цепляясь за их тела.

Ударил колокол на церкви.

Т у р г е н е в *(тихо)*. Хочешь, я тебя грамоте учить стану...

Ф е н я *(тоже тихо)*. Нет...

Россия. Притынный кабак. День

Весь следующий день ему было не по себе. Бродил с ружьем, с собакой. Измучила жажда. Зашел в кабак у Колотовского оврага. Взял стакан вина. Яшка был здесь, но петь не стал.

Пел Дикий Барин, угрюмый мужик, смесь врожденной природной свирепости и такого же

врожденного благородства. Полузакрыв глаза, он пел высочайшим фальцетом, голосом довольно приятным хотя и несколько сиплым.

Он пел, и в этом пении безо всяких слов удивительным образом отображалось то необыкновенно запутанное, сложное, но и бесконечно простое, что совершалось сейчас в тургеневской душе.

Россия. Дорога в степи. Бричка. Лето. День

Домой возвращаться ему не хотелось. Все следующее утро он протрясся на бричке. Собака бежала следом. Но настоящей охоты не удавалось. От горизонта до полнеба распространялась огромная сизо-лиловая туча.

В о з ч и к. Опять барин грозу тянет... Измокнем...

Т у р г е н е в *(бесстрастно)*. А ты, братец, сверни, где переждать можно...

В о з ч и к. Куда прикажете?

Т у р г е н е в. А куда ближе...

В о з ч и к. Тут неподалеку имение Марии Николаевны Толстой...

Т у р г е н е в. Уж не родственница ли она графу Льву Николаевичу?

В о з ч и к. Сестра.

Т у р г е н е в. Ну, что ж, тем лучше, что сестра...

Гром, еще недавно погромыхивавший в отдалении, вдруг оглушительно грянул прямо над головой. Но дождь не начинался. Ветер крутил пыль.

Россия. Усадьба Толстой. Веранда

Т у р г е н е в. Тургенев. Иван Сергеевич. Ваш сосед. Имею так же удовольствие быть знакомым с вашим братом — Львом Николаевичем. Мы оба имеем склонность к литературному труду.

М а ш а. Я с удовольствием вас читаю.

Шел дождь, заливая стекла веранды. Ветер трепал темную зелень кустов сирени. Здесь было сухо, тепло.

М а ш а. Я сейчас прикажу чаю...

Т у р г е н е в. Спасибо. А впрочем, не трудитесь беспокоиться. Мне у вас только дождь переждать...

Мария Николаевна повернулась и вышла, а потрясенный Тургенев глядел ей вслед.

Т у р г е н е в *(никому, вслух)*. Вот и она...

Россия. Спасское. Лето. Вечер

Т у р г е н е в *(сам себе)*. Я голос сразу узнал... И вот лицо...

Он перебирал листки рукописи. Слуга терпеливо стоял в дверях.

Т у р г е н е в. Ты слышишь, Антон... Я ее нашел... Это она.

Россия. Особняк Калитиных. Лето

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й *(снимая шляпу)*. Вы меня не узнаете, а я вас узнал. Даром что восемь лет минуло...

Л и з а *(удаляясь по коридору к нему спиной)*. Матушка вам будет очень рада. Она слышала о вашем приезде...

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й. Ведь вас, кажется, зовут Елизаветой?

Л и з а *(повернула лицо, и мы увидели Марию Николаевну)*. Да.

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й. Я помню вас хорошо; у вас такое лицо, которого не забываешь...

Мария Николаевна молча глядела на него, и во взгляде ее было уже то многое, что только предстояло им пережить.

Россия. Спасское. Лето. Вечер

Тургенев перевернул листки. Антон подошел неслышно.

А н т о н. Уж не извольте гневаться, батюшка, но Феня, дурная девка, понесла...

Т у р г е н е в *(спокойно)*. Да? Когда ж родить?

А н т о н. Выходит сильно после Рождества, батюшка...

Т у р г е н е в *(рассеянно)*. Ну, это нескоро... Ты обо всем, что надо, распорядись...

Россия. Усадьба Толстой. Лето. День

Тургенев увидел ее издалека. С зонтиком на плече, с легкой белой косынкой на голове, она стояла у клумбы. Погода была чудесная. Прямо над поляной, где была клумба, стояло большое розовое облако.

М а ш а. Я почему-то знала, что вы придете... Чем развлечь вас?

Т у р г е н е в. Меня развлекать вовсе не нужно. Мне и так весело.

Россия. Озеро у имения Марии Николаевны. Лодка под парусом. Лето. День

Погода в тот день продолжилась славная, веселая: большие, словно разодранные белые тучи по синему небу, везде блеск, шум в деревьях, плесканье и шлепанье воды у берега, на волнах золотые змейки, свежесть и солнце. Сначала Тургенев недолго греб, а потом поставил парус, и они помчались. Маша села у руля и стала править. На голову она повязала платок: шляпу бы снесло. Кудри вырывались из-под него и мягко бились по воздуху. Она твердо держала руль своей загорелой рукой и улыбалась брызгам, изредка летевшим ей в лицо.

Легкий дождь налетел мгновенно и запрыгал пузырями. Тургенев предложил Марии Николаевне свое пальто; она накинула его на плечи. Они пристали к берегу — не у пристани — и до дому шли пешком. Иногда Тургенев вел ее под руку. Ей хотелось, чтобы он сказал что-то. Но он молчал.

Россия. Спасское. Осень. Вечер

Тургенев писал.

Россия. Усадьба Калитиных. Рассвет. Лето

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й. Лиза...

Лиза была в белом платье, с нерасплетенными косами. Обернувшись лицом к саду, она приблизилась к раскрытой двери и вся белая, легкая, стройная остановилась на пороге. Лиза вздрогнула и начала всматриваться в темноту. Лаврецкий вышел из тени аллеи. Лиза пошатнулась назад: она узнала его. Он назвал ее опять и протянул к ней руки. Она отделилась от двери и вступила в сад.

М а ш а — Л и з а. Вы здесь?..

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й. Я... Я... Выслушайте меня...

Лаврецкий взял ее за руку и повел к скамейке. Она шла за ним без сопротивления. Лаврецкий посадил ее на скамейку и сам встал перед ней.

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й. Я не думал прийти сюда... Меня привело... Я... Я... Я люблю вас...

Лиза закрыла лицо руками. Ее плечи начали слегка вздрагивать, пальцы бледных рук крепче прижались к лицу.

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й. Что с вами?

В ответ он услышал тихое рыданье.

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й. Неужели и вы меня любите?

Лаврецкий опустился на колени.

М а ш а — Л и з а. Встаньте, Федор Иванович. Что мы это делаем с вами?

Лаврецкий встал и сел подле нее на скамейку.

М а ш а — Л и з а. Мне страшно — что это мы делаем?..

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й. Я вас люблю... Я готов отдать вам всю жизнь мою...

М а ш а — Л и з а. Это все в Божьей власти...

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й. Но вы меня любите, Лиза? Мы будем счастливы?

Лиза опустила глаза. Он тихо привлек ее к себе... Отклонил немного свою голову и коснулся ее бледных губ.

Россия. Усадьба Толстой. Веранда

За стеклами веранды все было огненно-рыже. Стояла полная осень. К мокрым стеклам прилипли палые листья. Тургенев закончил чтение. Помолчали.

М а ш а. И что же будет дальше?..

Т у р г е н е в *(пожимая плечами)*. Я и сам пока не знаю... Но я хотел бы надеяться...

М а ш а. На что?

Т у р г е н е в. На то, что человеку никогда не поздно стать счастливым. И сделать счастье другому. Если это вообще возможно...

Ветер мотнул вершинами деревьев, и новые листы осыпались.

М а ш а. А что станет с этой женщиной? Там, в Париже?..

Т у р г е н е в. С Варварой Павловной? Грустно, но она неожиданно умерла, так ничего главного в этой жизни и не поняв...

М а ш а. А что в этой жизни вы полагаете главным?..

Тургенев не отвечал долго. Слушал ветер. Потом взял шляпу.

Т у р г е н е в. Я, пожалуй, пойду...

Маша поднялась тоже, точно внезапно испугавшись чего-то.

М а ш а. Я провожу вас...

Россия. Степь. Осень. День

Ехали верхами пустой, серой степью. На лице Марии Николаевны была вуаль.

Т у р г е н е в *(неожиданно для себя)*. Скажите, Мария Николаевна, а что бы вы ответили неплохому человеку, неудачнику в жизни, усталому и почти потерявшему надежды, много себя старше, когда бы он попросил вас стать его женой?

Мария Николаевна не отвечала долго. Где-то кричали вороны.

М а ш а. Я не знаю такого человека...

Тут замолчал Тургенев.

Т у р г е н е в. Ну, а если бы этим человеком был я?

Машин конь замедлил шаг, а потом совсем стал.

М а ш а *(подумав)*. Прощайте, Иван Сергеевич. Здесь полдороги. Темнеет рано. Мне назад будет страшно...

Т у р г е н е в *(подумав, приподнимает шляпу)*. Прощайте, моя дорогая...

Маша, взяв поводья, развернулась и иноходью поскакала прочь. Поразмыслив мгновенье, Тургенев ударил лошадь плеткой. Догнал Машу, задыхаясь...

Т у р г е н е в. Я прошу вас, Маша, умоляю, станьте моей женой...

Мария Николаевна, потупясь, глядела в землю.

М а ш а. Скажите, Иван Сергеевич, а где сейчас эта женщина. Певица?..

Т у р г е н е в. Боже мой! При чем здесь это? И вообще — откуда вы знаете?..

М а ш а. Об этом все знают. А мне рассказал брат...

Т у р г е н е в. Не прикасайтесь, пожалуйста, к этой ране! Я был молод и неопытен! Я не знал женщин! Я ничего не знал!.. Все это кончено, и никогда не вернется... Помогите жить дальше, голубушка... Станьте моей женой...

М а ш а *(помолчав опять)*. Хорошо. Я согласна...

Тут Тургенев замолчал надолго... Где-то, на дальнем погосте, звонили, и унылый колокольный звон долетал сюда.

Т у р г е н е в *(сняв шляпу)*. Спасибо вам, голубушка...

Не слезая с лошадей, они поцеловались.

Т у р г е н е в *(придя в себя)*. Глядите, снег...

Он вынул руку, и снежинки, упав на ладонь, мгновенно таяли.

Т у р г е н е в. Когда же свадьба?..

М а ш а. Уж это как прикажет немолодой неудачник, уставший и почти потерявший надежды. Человек много меня старше... Просите руки у моих родителей... У брата... И можете передать им, что я, правда, согласна...

Она дала шпоры коню и лучезарно ему улыбнулась напоследок ускакала. Шел снег. Первый снег новой зимы.

Россия. Усадьба Спасское. Зима. Вечер

За окнами снег. Вечер. На столе горит свеча. Тургенев пишет. Лицо его мрачно.

Россия. Усадьба Калитиных. День

Навстречу Лаврецкому поднимается дама в черном шелковом платье с воланами и подносит батистовый платок к бледному лицу.

П о л и н а — В а р в а р а П а в л о в н а. Теодор, не прогоняйте меня. Я перед вами виновата, глубоко виновата, скажу более, я преступница; но вы выслушайте меня; раскаяние меня мучит, я стала самой себе в тягость, я не могла более переносить мое положение; сколько раз я думала обратиться к вам, но я боялась вашего гнева; я решилась разорвать всякую связь с прошедшим... Я была так больна; я воспользовалась слухом о моей смерти и покинула все; я узнала ваш адрес... Я так несчастна! Так несчастна!

Варвара Павловна осторожно ломала свои удивительно красивые пальцы с розовыми ногтями. Лаврецкий пришел, наконец, в себя; он отделился от стены и повернулся к двери.

П о л и н а — В а р в а р а П а в л о в н а. Вы уходите? О, это жестоко! Не сказавши мне ни одного слова, ни одного даже упрека... Это презрение меня убивает... Это ужасно...

Т у р г е н е в — Л а в р е ц к и й. Что вы хотите слышать от меня?..

Россия. Усадьба Спасское. Вечер

Тургенев оставил перо. Долго сидел, прикрыв глаза руками. Взял раскрытую газету... «Гастроли в Петербурге мадам Виардо». Газету смял.

Т у р г е н е в *(голос)*. Она вернулась... Боже, зачем же она вернулась!..

Россия. Спасское. Церковь. Зима. Вечер

Под сводами усадебной церкви раздавался детский плач. Батюшка высоко поднял розовенькое младенческое тельце.

Б а т ю ш к а. Как назвать прикажете рабу Божью?..

Тургенев помолчал мгновение, потом произнес хрипло.

Т у р г е н е в. Полина.

Б а т ю ш к а. Крещена раба божья именем Полина...

Девочку опустили в купель. Пели. На дворе шел снег.

Россия. Спасское. Зима. Вечер

Тургенев читает письмо.

П о л и н а *(голос)*. Конечно же, я перед вами виновата, глубоко виновата, когда просила оставить нас с Луи в Куартавнеле. Я думала, что так оно собой все и решится. Но все оказалось совсем не так. Вскоре я поняла, что я не только глубоко виновата перед вами, я преступница. Выслушайте меня, раскаяние меня мучит. Я стала самой себе в тягость. Ах, если бы могло случиться чудо, и из вашего Спасского пусть ненадолго вы оказались бы в Санкт-Петербурге, где каждый дом напоминает мне вас... Я знаю, что это невозможно, но...

Тургенев сложил письмо и сунул себе в карман.

Т у р г е н е в. Это невозможно... Конечно же, это совершенно невозможно... Но... Антон!!! Немедленно собираться!..

А н т о н. Куда, батюшка? Нельзя? Мы же под арестом...

Т у р г е н е в. Дашь исправнику сто рублей взятки — пусть полгода не вспоминает...

А н т о н. Надолго собрались, батюшка?..

Т у р г е н е в. Не знаю. Может, завтра вернусь. Хотя не вернусь, наверное. Может, и никогда не вернусь...

А н т о н. Бог свят, свят, свят...

Антон причитал, а Тургенев носился по комнатам собираясь.

Т у р г е н е в. Феню с ребенком поместите в дом. Кормить, поить, как меня... Перекрести, Антон...

Антон утер слезы с глаз, перекрестил барину лоб и поцеловал в плечо.

Россия. Поля под Спасским. Кибитка. Метель

Тургенев полуприкрыв глаза, сидел в санях. Сани кидало из стороны в сторону. Захлебывался колокольчик. Выл ветер.

Т у р г е н е в *(кучеру сквозь ветер)*. Стой! Стой! К Марье Николаевне сворачивай! В Покровское!..

Россия. Санкт-Петербург. Оперный театр

В это время Полина пела Орфея. Звуки невероятного ее голоса, истончаясь, магически проникали в душу, мучили ее, ласкали, волшебно возвышали, вытягивали на долгие мгновения из жалкого, наряженного во фрак ли, в оборки тела. Душа плыла, парила, откликаясь всякой малости изменчивого Божества, заключенного в этих волшебных звуках.

Россия. Усадьба Толстой Покровское. Веранда. Зима. Метель. Ночь

Стояли посередине пустой веранды. Мело. Тургенев не раздевался.

Т у р г е н е в *(целуя руки Толстой)*. Простите меня, Маша, голубушка, если можете... Я сам себя не знаю... Я старше вас, и моя обязанность была думать за нас обоих... В мои лета смешно оправдываться необдуманностью своих порывов... Простите меня...

М а ш а *(дрожа)*. Да за что же? Ведь я знала. Я знала, что раньше или позже такое случится.

Что тут поделаешь?.. И я к тому готова. Счастье, говорите вы?.. Но ни один ветер не по дороге кораблю, у которого нет цели. Цель, долг, вот, наверное, главный смысл нашей жизни, и, выполняя его, может быть, неожиданно наткнешься на счастье. Оно всегда неожиданно, правда? Я была счастлива, то недолгое время с вами... Ну, что ж, попробуйте еще раз и вы...

Поцеловав ее долгим поцелуем, он ушел, а она слышала, как брякают предотъездно бубенцы, храпит, поворачивая лошадь, и тонкий звон удаляющихся колокольцев еще долго стоял у нее в ушах.

Франция. Париж. Особняк на улице Дуэ. Лето. День

Врач разглядывал горло Полины. Звенел инструментами. Засовывал в рот распорки, светил огоньком. Вздыхал, просил сплюнуть.

Луи и Тургенев ждали в соседней комнате. Шкура когда-то убитого ими медведя лежала на полу.

Д о к т о р. В этом случае обманывать я не вправе. Положение сверхсерьезно. Голос сорван. Придется потратить год-два и восстановить его...

Л у и. Это возможно?

Д о к т о р. Голос восстановить возможно. Невозможны гарантии.

Доктор ушел. Они остались втроем.

Л у и. Это хорошо говорить — восстановить голос. А если он не восстановится?

Т у р г е н е в. Голос восстановится.

Л у и. Что делать?..

П о л и н а. Какое-то время я буду петь без голоса.

Все помолчали, глядя на нее вопросительно.

П о л и н а. Я буду преподавать. Девушкам из очень хороших семей. Из лучших семей Европы. Стану учить петь наследниц августейших особ. Моего сегодняшнего имени для того достанет. Но для этого нужно переселиться в Баден. Устроить себе особую жизнь. Купить дом, два. Устроить в них классы, концертные залы, театр...

Т у р г е н е в. Необходимые средства я готов предоставить...

Настала пауза.

Т у р г е н е в. Сложность и ответственность решаемых нами сегодня вопросов столь велика, что, я полагаю, мы обязаны решить и самый трудный вопрос. Как мы намерены жить дальше? Мы втроем?..

Следующая пауза была еще более долгой. Слышно было, как шумит улица.

Т у р г е н е в. Тогда я возьму смелость продолжить эту трудную мысль. Мы должны быть готовы к тому, что станем всеевропейским посмешищем, в том числе и для августейших особ. Мы должны быть готовы к тому, что над нами станет потешаться прислуга. Мы должны быть готовы к тому, что и во Франции, и в России станем предметом самых похабных сплетен и пересудов. И все же... Я думаю, мы обязаны попытаться стать счастливыми, не унижая друг друга... Мы не виноваты, что судьба устроила так, как она устроила. Как знать, может быть, у нее к тому были свои резоны. Нам немало лет, и эту часть жизни мы, в сущности, прожили вместе... Не хотя того, причиняя друг другу боль и мученья... И все из-за того, что пытались жить, как все... Но мы не только как все... Мы еще мы... У вас дети... У меня родилась дочь... Что лучше?.. Снова врать и скрываться, бесконечно обманывая друг друга и наших детей... Или все-таки однажды ощутить себя свободными и решить так, как подсказывает нам разум... Долг друг перед другом... И личная честь...

Опять молчание было неспешным.

П о л и н а. Где ваша дочь теперь?.. Кто ее мать?..

Т у р г е н е в. Дочь в деревне, а мать ее моя крепостная девушка...

П о л и н а. Вы обязаны немедленно вызвать ее в Париж... Я готова немедленно удочерить ее... Ты согласен, Луи?..

Луи не отвечал. По щекам его катились обильные слезы, но плакал он беззвучно. Достав из кармана платок, он утер слезы, повернулся и ушел. Постояв неподвижно, Полина пошла за ним

и, дойдя до дальних дверей, остановилась, провернула ключом в уключине и так же медленно прошла назад. Не глядя на Тургенева, она подошла к зеркалу. Поглядела на себя. Попыталась издать звук... Еще... Но надхрипнуто захлебнулась. Подошел Тургенев. Увидев его, она набрала в грудь воздуха и выдохнула на зеркальную гладь. Потом пальцем осторожно и нежно стерла мутное облачко с его отражения...

П о л и н а. Ло, Ло, Ло...

Он руками повернул к себе ее голову и поцеловал в губы.

Германия. Баден. Вилла Тургенева и Виардо. Лето. День

Просторно, зелено... Старые вековые деревья. Кора деревьев, покрытая изумрудным мхом. Родник в саду — чудесная ключевая вода, прозрачность, холод... Дом строил архитектор-француз: в стиле Людовика XIII — с башенкой, аспидными крышами, просторными светлыми комнатами. Огромная театральная зала стеклянными дверями выходила на полукруглую террасу.

Со стороны дом был похож на птичник. Из каждого открытого окна лились рулады, многократно повторяемые. Иногда звучал рояль. Иногда волшебный голос Полины, который Тургенев немедленно узнавал.

Тургенев напился воды из родника, отер бороду батистовым платком, послушал пение, пошел к дому, сопровождаемый собакой.

Германия. Баден. Вилла

П о л и н а *(юной русской графине)*. Почему вы не выучили упражнение, которое я вам дала?

Ю н а я г р а ф и н я. Я не могла, мадам Виардо... Мне не дается... Это трудно...

П о л и н а. Еще раз. Проделайте еще раз.

Ю н а я г р а ф и н я. Это, кажется, мне не по голосу...

П о л и н а. Нет, это вам по голосу...

Упражнение повторяется еще раз. Входит Тургенев, за ним — Пегас. Виардо смотрит на них не без строгости.

П о л и н а *(Тургеневу)*. Только уж, чтобы ваш Пегас не завыл. Уж, пожалуйста!..

Огромный Тургенев усаживается покорно, скромно. Он совсем сед. Грозит Пегасу. Тот усаживается у его ног, высовывает длинный розовый язык. Дышит часто, оттягивая назад брыли, умными глазами глядит на юную графиню, иногда слегка повизгивает. Хозяин испуганно зажимает ему рот, отрываясь от палки, на которую опирается.

П о л и н а *(графине)*. Вы видите, у вас понемножку налаживается. Не думайте, что искусство простая вещь. Везде нужна воля. Важно преодолеть себя. Тогда и выйдет...

Германия. Баден. Вилла. Кабинет Луи Виардо. День

Тургенев поднимается по лестнице. Стучит в дверь.

Л у и. Войдите...

Тургенев заходит. Пес ложится у ног.

Т у р г е н е в. Как успехи, дорогой друг...

Луи обложен справочниками, словарями. Что-то пишет.

Л у и. Еще немного терпения, и вы станете всемирно известным, но если бы вы знали, как это мне осточертело...

Т у р г е н е в. Бросьте. Мне вполне достаточно русской славы...

Л у и. У мадам совсем другие взгляды. Без всемирной известности вы ей не ровня... Кстати, что вы имели в виду, употребляя слово «вытрезвит» по отношению к слову «скука»...

Т у р г е н е в. Где это?

Л у и. «Дворянское гнездо»...

Т у р г е н е в. Я уж не упомню, в какой связи... Позвольте поглядеть...

Луи передает ему русский томик «Гнезда».

Т у р г е н е в *(читает; голос)*. «Вот, когда я на дне реки, — думает опять Лаврецкий, — и всегда, во всякое время тиха и неспешна здесь жизнь, — думает он, — кто входит в ее круг — покоряйся: здесь незачем волноваться, нечего мутить; здесь только тому и удача, кто прокладывает свою тропинку не торопясь, как пахарь борозду плугом. На женскую любовь ушли мои лучшие годы, пусть же вытрезвит меня здесь скука, пусть успокоит меня, подготовит к тому, чтобы и я умел не спеша делать дело...»

Л у и. По-моему вы зачитались...

Т у р г е н е в. Здесь благородная скука должна как бы охладить, уравновесить взгляды автора на жизнь...

Л у и *(листая словарь)*. Как же это коротко и ясно для француза...

Т у р г е н е в. Да никак. Нет, честное слово, бросьте мучиться, дорогой. Тем более что все это, увы, только слова... Оказалось, нет такой скуки, чтобы «вытрезвила»... дурной хмель радости сильнее... Поедем охотиться, а?..

Германия. Дорога в горах. Коляска. День

Луи и Тургенев едут на охоту. Изящные охотничьи костюмы, дорогие ружья. Тургенев листает книжку.

Т у р г е н е в. В Лавриках же жизнь текла неслышно, как вода по болотным травам; и до самого вечера Лаврецкий не мог оторваться от созерцания этой уходящей, утекающей жизни; скорбь о прошлом таяла в его душе, как весенний снег...

Л у и. Интересно?

Т у р г е н е в. Мне казалось, что я все это уже забыл...

Л у и. Многое помните?

Т у р г е н е в. Да.

Он полистал книгу. Где-то на последних страницах ненадолго остановился.

Россия. Усадьба Калитиных. День

М а ш а — Л и з а. Милая тетушка, будьте мне другом, помогите мне, не сердитесь, поймите меня...

Т е т у ш к а. Да, что такое?..

М а ш а — Л и з а. Я... Я хочу... Идти в монастырь...

Германия. Дорога в горах. Коляска. День

Тургенев захлопнул книгу, положил в карман. Пегас в ногах вздохнул.

Т у р г е н е в. А погода сегодня преотличнейшая...

Луи, задумавшись, не отвечал.

Германия. Баден. Охота. День

Охотники наехали нарядные, титулованные с титулованными собаками. Но тургеневский Пегас даже и по виду тоже на высоте. Под Оффенбургом выходит линия охотников из леса, на опушку. Впереди поле. Пегас прямо тянет на кучу земляных груш. Соседние собаки еще ничего не чуют, а он ведет. Два чудесных фазана вырываются из-под нее. Тургенев дуплетом кладет обоих. Он счастлив.

Германия. Вилла Тургенева и Виардо. Театральный зал.

Блеск сотен огней, бронзы и хрусталя. Настройка оркестра, что так волнует душу того, кто любит музыку. Блестящая публика наполняет домашний театр. На сцене тоже почти все готово. В дырочки занавеса глядят волнующиеся дебютанты и Тургенев в костюме мага.

Девочка с бантом. Ой, поглядите, сам король Вильгельм...

Юная графиня. Ланские, Раевские, Барятинские...

Девочка с бантом. Королева Августа!..

Девочка-ангел. Великий герцог Баденский...

Мундиры, ордена, аксельбанты, обнаженные плечи, тонкий запах духов. Свет гаснет. В луче Полина.

Полина. Фантастическая опера «Людоед». Либретто сочинения господина Тургенева. Музыка Полины Виардо в обработке Ференца Листа. Сцена первая.

Гаснет и этот луч. В напряженной тишине зала занавес раскрывается. Звучала прелестная музыка. Главную партию пела Полина, голоса не напрягая, а потому, всем казалось, по-прежнему прекрасно. Девочки пели партии гаремных жен. Огромный седой Тургенев смешно раскрывал рот, вращая глазами. За сценой за него пел другой певец. Этого не скрывали, а оттого выходило тонко, мило и художественно. В конце страшный людоед и маг Тургенев был повержен, в связи с чем Иван Сергеевич валился на сцену, а Полина пела завершающую партию, поставив на него изящную ножку в алмазной туфельке. На репетиции Тургеневу это нравилось, на спектакле же показалось, что надменная кронпринцесса презрительно скривила неподвижные губы. Чувство это слегка омрачило всепоглощающее чувство успокоенности и счастья.

Германия. Баден. Вилла Тургенева и Виардо. Ночь

Чувство это исчезло, когда шли шумной компанией после спектакля из дома в дом ужинать. Шли, не снимая костюмов, через темный фантастический сад. Молодежь в сверкающих театральных покрывалах притихла, поддавшись очарованию тишины и красоты. Тургенев и Виардо шли в этой веселой процессии — он в костюме султана Зулуфа: под белой чалмой из тончайшего шелка, украшенной дорогим камнем, весело смотрели еще молодые тургеневские глаза. Он бережно вел за руку закутанную в сиреневый газ Виардо. Оба молчали под низкими, яркими звездами. Луи на представлении не было. Он сказался больным.

Германия. Баден. Вилла. Гостиная. Ночь

Ужинали втроем за изысканно сервированным столом. Горели свечи. Двое лакеев внесли корзину цветов. Белые цветы, испуская удушающий аромат, едва шевелились в ночном воздухе. Корзина была столь огромна, что казалась кустом.

Герцог Баденский. Все было очаровательно. И исполнение, и замысел...

Полина. Мой великолепный русский друг Тургенев — премилый сочинитель.

Герцог Баденский *(хлопает в ладоши)*. От души — браво!

Герцог был не стар еще, по-женски красив, слегка томен и очень вежлив.

Полина. У себя на родине господин Тургенев пользуется большой известностью...

Герцог Баденский. Как сочинитель либретто?..

Полина. О, нет. По-русски Иван сочиняет романы...

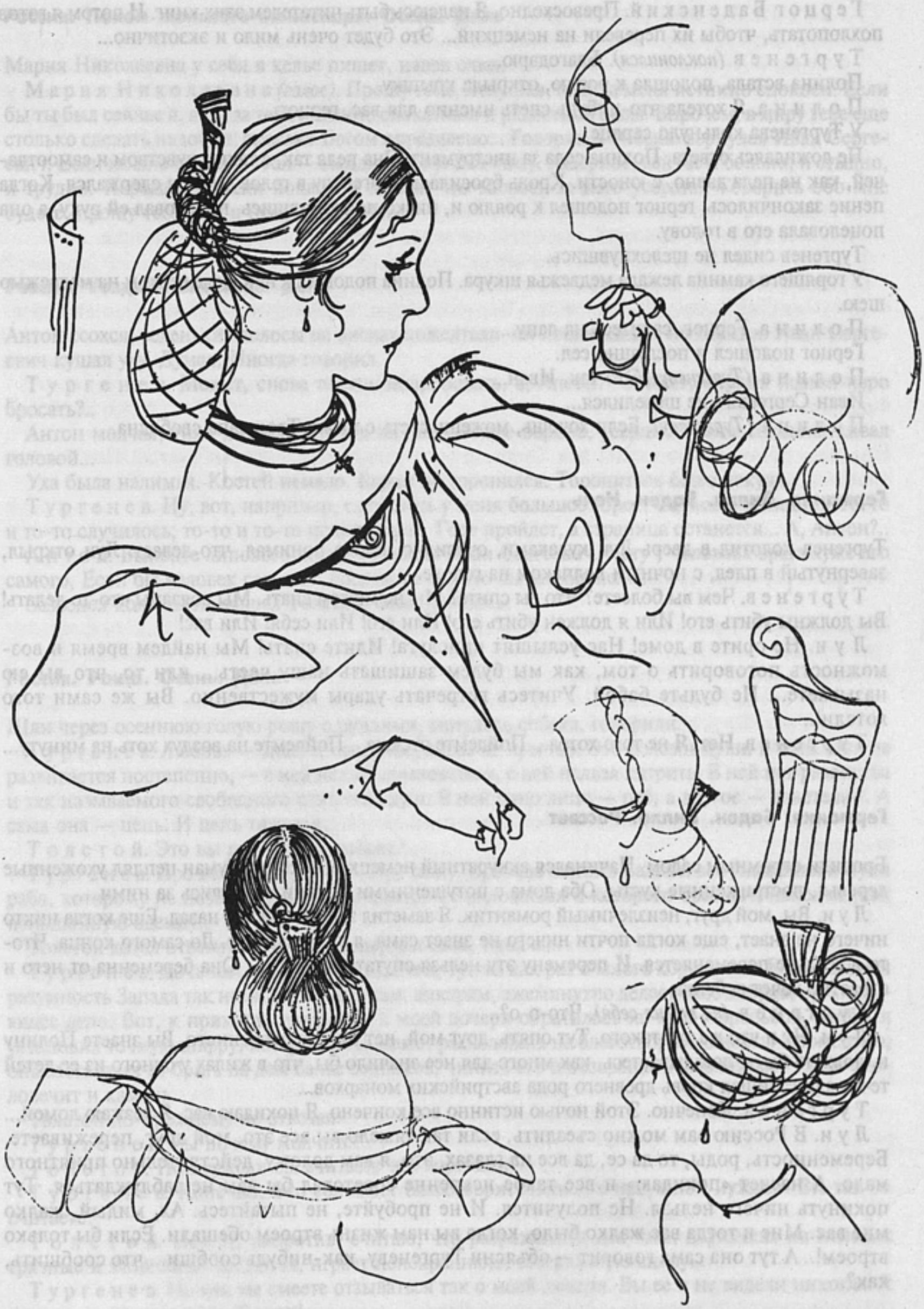
Герцог Баденский. Мне никогда не приходилось слышать о русских романах...

Полина. Представьте себе.

Герцог Баденский. И много людей их читает? Я имею в виду Россию...

Тургенев. Да. Много.

Полина. Мой супруг господин Виардо сейчас как раз переводит господина Тургенева на французский...



Герцог Баденский. Превосходно. Я надеюсь быть читателем этих книг. И потом я готов похлопотать, чтобы их перевели на немецкий... Это будет очень мило и экзотично...

Тургенев *(поклонился)*. Благодарю...

Полина встала, подошла к роялю, открыла крышку.

Полина. Я хотела что-нибудь спеть именно для вас, герцог...

У Тургенева кольнуло сердце.

Не дожидаясь ответа, Полина села за инструмент. Она пела так, с таким чувством и самоотдачей, как не пела давно, с юности. Кровь бросилась Тургеневу в голову, но он сдержался. Когда пение закончилось, герцог подошел к роялю и, низко поклонившись, поцеловал ей руку, а она поцеловала его в голову.

Тургенев сидел не шелохнувшись.

У горящего камина лежала медвежья шкура. Полина подошла к ней, села верхом на медвежью шею.

Полина. Герцог, садитесь на лапу...

Герцог подошел и послушно сел.

Полина *(Тургеневу)*. Это так, Иван...

Иван Сергеевич не шевелился...

Полина *(Тургеневу)*. Если хочешь, можешь сесть с нами. Твоя лапа свободна...

Германия. Вилла. Баден. Ночь

Тургенев колотил в дверь Луи кулаками, очевидно, плохо понимая, что делает. Луи открыл, завернутый в плед, с ночным колпаком на голове.

Тургенев. Чем вы болеете? Что вы спите? Мы не можем спать. Мы обязаны что-то делать! Вы должны убить его! Или я должен убить его! Или его! Или себя! Или вас!

Луи. Не орите в доме! Нас услышит прислуга! Идите спать! Мы найдем время и возможность поговорить о том, как мы будем защищать нашу честь... или то, что вы ею называете... Не будьте бабой. Учитесь встречать удары мужественно. Вы же сами того хотели!..

Тургенев. Нет. Я не того хотел... Пойдемте отсюда... Пойдемте на воздух хоть на минуту...

Германия. Баден. Вилла. Рассвет

Бродили огромным садом. Начинался аккуратный немецкий рассвет. Туман цеплял ухоженные деревья, постриженные кусты. Оба дома с потушенными окнами виднелись за ними.

Луи. Вы, мой друг, неизлечимый романтик. Я заметил это два месяца назад. Еще когда никто ничего не знает, еще когда почти ничего не знает сама, я уже знаю все. До самого конца. Что-то в воздухе переменяется. И перемену эту нельзя спутать ни с чем... Она беременна от него и страстно хочет ребенка...

Тургенев *(не помня себя)*. Что-о-о?..

Луи. Ну и что же тут такого. Тут опять, друг мой, нет ничего особенного. Вы знаете Полину и, должно быть, догадываетесь, как много для нее значило бы, что в жилах у одного из ее детей течет августейшая кровь древнего рода австрийских монархов...

Тургенев. Конечно. Этой ночью истинно все кончено. Я покидаю вас. Я уезжаю домой...

Луи. В Россию вам можно съездить, если так тяжело вы все это, мой друг, переживаете. Беременность, роды, то да се, да все на глазах, это, я вам доложу, действительно приятного мало. А насчет «покидаю» и все такое искренне советовал бы вам не заблуждаться. Тут покинуть ничего нельзя. Не получится. И не пробуйте, не пытайтесь. Ах, милый, жалко мне вас. Мне и тогда вас жалко было, когда вы нам жизнь втроем обещали. Если бы только втроем!.. А тут она сама говорит — объясни Тургеневу, как-нибудь сообщи... что сообщить, как?..

Россия. Покои женского монастыря. Осень. День

Мария Николаевна у себя в келье пишет, надев очки.

М а р и я Н и к о л а е в н а *(голос)*. Прошу тебя, Левушка, будь за меня истинно спокоен. Если бы ты был сейчас я, я бы за тебя истинно спокойной и радостной была. Впрочем, в миру тебе еще столько сделать надобно, сколько Богом определено... Говорят, в Россию вернулся Иван Сергеевич. Если можно просить тебя — съезди к нему. Вот кому, наверное, сейчас и больно, и стыдно, и трудно. Передай от меня поклон и скажи, что молюсь за него усердно. Говорить обо мне будете, прошу тебя, зла к нему не питай...

Россия. Усадьба Спасское. День

Антон ссохся, седенькие волосы на висках пожелтели, он пошамкивал, но служил. Иван Сергеевич кушал уху. Думал. Иногда говорил.

Т у р г е н е в. Может, снова писать попробовать, а, Антон?.. Может, впрямь нельзя перо бросать?..

Антон молчал, тихо улыбался, глядя на обожаемого барина, усердно в знак согласия кивал головой...

Уха была налимья. Костей немало. Барин не торопился. Торопиться было некуда.

Т у р г е н е в. Ну, вот, например, случилось у меня большое горе... Садись и запиши... То-то и то-то случилось; то-то и то-то испытываю... Горе пройдет, а страница останется... А, Антон?..

А н т о н. Выпейте липового цвету, батюшка Иван Сергеевич. Нету у человека врага хуже его самого. Если бы человек сам себя поедом не ел, кто бы его одолел?..

Зазвенел колоколец, вошел Толстой. Они обнялись.

Россия. Роща. Осень. День

Шли через осеннюю голую рощу с ружьями, моталась собака, говорили.

Т у р г е н е в. Любовь — знаете, наверное, вовсе не чувство. Это болезнь души и тела. Она не развивается постепенно, — в ней нельзя сомневаться, с ней нельзя хитрить. В ней нет равенства и так называемого свободного единения душ. В ней одно лицо — раб; а другое — властелин. А сама она — цепь. И цепь тяжелая...

Т о л с т о й. Это вы про какую любовь?..

Т у р г е н е в. Про всякую. Про мою. Про вашу. Про мое житье в Бадене: все унижения и муки раба, которому не позволяется ни ревновать, ни жаловаться и которого бросают, наконец, как изношенную одежду...

Толстой хотел ответить что-то, но сдержал себя, смолчал.

Т у р г е н е в. Дочь там подрастает. Впрочем, тут-то как раз и много хорошего... Естественная разумность Запада так несвойственная нам, дикарям, ежеминутно делает свое доброе, организующее дело. Вот, к примеру, гувернантка моей дочери обратилась ко мне с просьбой, чтобы я установил точную цифру, которую дочь может расходовать на благотворительность. Кроме того, она заставляет ее брать на дом белье бедняков, чинить его и возвращать штопанное. Такое очеловечит и камень.

Толстой по-прежнему не отвечал.

Т у р г е н е в. Вы почему молчите?..

Т о л с т о й. Но неужели вы считаете это хорошим?

Т у р г е н е в. Конечно. Это сближает благотворительницу с насущной нуждой. Вы так не считаете?

Т о л с т о й. Нет. Я, напротив, считаю, что разряженная девушка, держащая на коленях грязные и зловонные лохмотья, играет неискреннюю, театральную сцену...

Т у р г е н е в. Но как вы смеете отзываться так о моей дочери. Вы ее и не видели никогда! Я прошу вас не говорить об этом!

Т о л с т о й. А я буду! Буду говорить то, в чем убежден!..

Т у р г е н е в *(в спину)*. Так я вас заставлю молчать оскорблением!

Т о л с т о й *(оборачиваясь)*. Дуэль! Прекрасно! И прямо сейчас, здесь, на ружьях. О, если бы вы знали, с каким наслаждением я пристрелю вас... за все... за тряпки рабочего на коленях у вашей крепостной дочери, отданной на очищение от русской скверны, в которой вы ее произвели от рабыни, в западные умные пансионы. За вашу постыдную любовь. За Машу...

Т у р г е н е в. Не смейте! Мария Николаевна здесь ни при чем!

Т о л с т о й. Здесь все при чем! Ну, душка, считайте шаги!..

Не выдержав, Толстой пальнул дважды в воздух и, развернувшись, ушел.

Тургенев, медленно приседая, повалился на землю, будто его и впрямь застрелили.

Т у р г е н е в. После этого жить нельзя!..

Скулила собака. В роще они были вдвоем, ему казалась эта роща его Россией, которая разом обезлюдела. Смеркалось. Было холодно. На днях, он чувствовал, должен был здесь выпасть снег. Здесь ему тоже делать было нечего.

Франция. Буживаль. Лето

Еще один птичий французский дом. Опять из окон ученические оперные рулады. Под окнами крокет. Гудки пароходов с Сены.

Дети взрослые. Где чей — понять нельзя.

Франция. Буживаль. Лето

П о л и н а Т у р г е н е в а. Я в отчаянии, папа... Мало того что он пьет... Это французу простительно, мало того что бессмысленно транжирит ваши деньги... Он еще выдумал гоняться за мной с пистолетом, обвиняя в неверности...

Т у р г е н е в. Разведись, Полинька...

П о л и н а Т у р г е н е в а. Как у вас все просто, папа... Это же какие страшные деньги — французский развод...

Т у р г е н е в. Я денег дам...

П о л и н а Т у р г е н е в а. Ах, только ли в деньгах дело, папа?.. Что же у меня за судьба такая... Вечно меня кто-то из милости держит... Когда бы знали, папа, как я всех этих добродетельных ненавижу...

Т у р г е н е в. Я, Поля, и это знаю... А потому еще раз прошу — будь нежнее и ласковее с мадам Виардо... Она тебе, как мать...

П о л и н а Т у р г е н е в а. Давайте, папенька, оставим в покое мою несчастную мать...

Т у р г е н е в. Прости меня. Давай оставим. Чего же хочешь?

П о л и н а Т у р г е н е в а. Уехать. Бежать от этого разбойника, французского мужа...

Т у р г е н е в. Ты хочешь уехать в Россию?..

П о л и н а Т у р г е н е в а. Ты с ума сошел, папа? Что же мне там делать — с моим вокалом, твоим именем и английским колледжем, который ты почему-то заставил меня закончить в Париже?.. Я хочу уехать в Швейцарию...

Т у р г е н е в. Почему в Швейцарию?

П о л и н а Т у р г е н е в а. Там цветы, озера и тихо. С утра я смогу спать, не слыша, наконец, ни оперных воплей, ни пистолетных выстрелов...

Т у р г е н е в. Но что бы ты хотела делать в Швейцарии?..

П о л и н а Т у р г е н е в а. Папа, именно ничего...

Т у р г е н е в. Хорошо. Я дам тебе денег...

П о л и н а Т у р г е н е в а. Как твои ноги?..

Т у р г е н е в. Ходят, если я их заставлю...

П о л и н а Т у р г е н е в а. А спина...

Т у р г е н е в. Держит, если я перетерплю боль...

П о л и н а Т у р г е н е в а. Я пойду?..

Т у р г е н е в. Погоди. В это воскресенье нас позвали на народный праздник. Здесь недалеко. На Сене. Просят Полину спеть. Мы согласились. Полина решила взять детей...

П о л и н а Т у р г е н е в а. Чьих детей?

Т у р г е н е в *(сдержавшись)*. Наших. Всех...

П о л и н а Т у р г е н е в а. Очень мило. При чем здесь я?..

Т у р г е н е в. Я прошу тебя, приходи. Мне это так важно, как тебе Швейцария, пожалуйста, приходи... Собери всю волю, девочка, и будь добра к мадам Виардо...

Франция. Окрестности Буживаля. Народный праздник. Лето. День

От Буживаля двинулись веселой праздничной кавалькадой — Полина, Луи, Тургенев — все в белом, — дальше дети в платьях из ярких полос и цветов, внуки, велосипеды. От реки доносилась музыка, плеск воды.

Сеной тихо шли разукрашенные баржи. На баржах играли гармоники. Нарядные люди махали им с барж рукой.

В поле стояли стога. Между стогов прямо устроены были развлечения — тиры, буфеты, игры, бистро.

Для начала Луи кидал шары. Кидал удачно. Тургенев от души аплодировал. Потом стреляли в тире. Целились тщательно, долго, успевая обменяться любезностями.

Л у и. Сколько раз мы вместе охотились?

Т у р г е н е в. Сто.

Л у и. Вы не можете объяснить мне, мой знаменитый русский друг, отчего я не пристрелил вас?.. Случайно?.. Охоте, скажем, на пятой?..

Т у р г е н е в. Причин, я думаю, две. Во-первых, вы не варвар, а цивилизованный европеец... А во-вторых, вам просто некогда этим было заниматься... Вы постоянно следили, как бы первым не сделал это я...

Оба выстрелили почти одновременно, и оба попали.

В тенистой лагуне катали Полину на лодке. Узорная тень от зонтика падала ей на лицо, и она опять казалась им таинственной и молодой. Дети были рядом, на берегу. Готовили пикник, кто-то писал, раскрыв мольберт. Невдалеке болтался в небе полосатый воздушный шар. Гребли оба — Тургенев и Луи, сидя рядом. Гребли ровно, соотнося друг с другом удар весла о маслянистую воду.

Л у и *(Тургеневу тихонько, показывая на детей)*. Где чьи?..

Т у р г е н е в *(не поняв)*. Полина в красном...

Л у и. Я о другом... Ну, Баденского мы знаем... А остальные...

Т у р г е н е в *(ласково)*. Какой же, в сущности, вы циничный буржуазный старик...

Л у и. От такого слышу...

П о л и н а. Вы что?

Л у и. Погода уж больно хороша...

Ели со скатерти, разложенной на траве, в бокалах играло рубиновое «бордо», улыбались друг другу. Каждое слово вызывало смех. Потом глядели, как соревнуются между собой суровые атлетичные люди на байдарках.

После, когда солнце стало клониться к закату, Полина пела. Люди сидели на траве, на стульях, стояли. Старики оказались рядом. Оба плакали.

Расставаясь в буживальских синих сумерках, Луи и Тургенев почему-то обнялись и поцеловались, чего никогда не бывало. Потом Луи отсчитал на ладошке гомеопатические шарики и закатил их в рот. Потрепал Тургенева по плечу и ушел в дом.

Через пять дней Луи не стало.

Франция. Улица Дуэ. Особняк Виардо. День

День был будничный, улица пустынной. Улицей шла монашка. У дверей особняка монашка

остановилась. Послушала трели и рулады, доносившиеся из окон второго этажа. Несмотря ни на что, уроки продолжались. Звонила долго. Открыли.

С л у ж а н к а. Как доложить?..

М о н а х и н я. Скажите — графиня Мария Николаевна Толстая...

Франция. Улица Дуэ. Особняк Виардо. Комната Тургенева. День

Несмотря на жару, Тургенев был в пальто. Узнав Машу, перекрестился.

Т у р г е н е в. Господи, вы?..

Долго обнялись. Усадил Марью Николаевну. Сел сам. Из слуховой трубы, идущей из пола, доносились голоса Полины и ученицы.

Т у р г е н е в *(смущаясь)*. Это я велел устроить, чтобы покойнее сообщаться. Ноги вот плохо ходят...

М а ш а. Левочка просил передать поклон и это...

Мария Николаевна вытащила письмо. Тургенев надел очки, подошел к свету.

Т о л с т о й *(голос)*. В последнее время я к удивлению своему и к радости почувствовал, что я к вам никакой вражды не имею. Дай Бог, чтобы в вас было то же самое. По правде сказать, зная, как вы добры, я почти уверен, что ваше враждебное чувство ко мне прошло еще прежде моего. Если так, то, пожалуйста, подадимте друг другу руку, и, пожалуйста, совсем до конца простите мне все, чем я был виноват перед вами...

Читая, Тургенев плакал. Отвернувшись спиной к Марии Николаевне, большим платком утирал слезы.

Т у р г е н е в. Потерпите минуту, голубушка, я ему немедленно напишу...

Пока он писал, Мария Николаевна осматривала комнату. Уютно, покойно, только почему-то тут и там стаканы из-под молока.

Т у р г е н е в *(голос)*. ...с величайшей охотой готов возобновить нашу прежнюю дружбу, крепко жму протянутую мне вами руку. Вы совершенно правы не предполагая во мне враждебных чувств к вам... Я надеюсь нынешним летом попасть домой, и тогда мы, конечно, увидимся...

Тургенев протянул конверт.

Т у р г е н е в. Я пишу тут, что надеюсь попасть домой... Я действительно надеюсь... Ноги вот только плохо ходят... и спина...

Вошла служанка, принесла на серебряном подносе стакан молока. Тургенев взял стакан.

Т у р г е н е в *(кивнул на слуховую трубу)*. Она почему-то велит беспрерывно молоко мне пить... Кто-то из докторов сказал... Я и пью...

С л у ж а н к а *(Марии Николаевне)*. Кофе? Чай?

М а ш а. Благодарю. Время мое ограничено. Мне идти надо...

Служанка вышла.

Т у р г е н е в *(сидя у трубы)*. Вот, Машенька. Мечты сбылись. Остались мы с ней наконец вдвоем...

Снизу раздался перебор фортепьянных аккордов.

М а ш а. Прощайте, Иван Сергеевич, голубчик, я пойду...

Т у р г е н е в. Погодите немного... Вы только послушайте этот голос...

Внизу Полина запела, вероятно, показывая что-то ученице. Старик сидел у слуховой трубы, полуприкрыв глаза, и по-прежнему ничего не видел и не слышал вокруг. Марья Николаевна встала и, перекрестив его, не прощаясь более, ушла.

Когда пение кончилось, Тургенев по-прежнему сидел неподвижно.

Т у р г е н е в *(в слуховую трубу)*. Если вас не затруднит, мадам, пожалуйста, поднимитесь ко мне...

Когда Полина вошла, то увидела сразу, что ему плохо. Старик по-прежнему, не снимая пальто, сидел у слуховой трубы, не в силах подняться. Полина подошла к нему, встала на колени, взяв в свои смуглые руки его большую белую ладонь...

Т у р г е н е в. Дни мои сочтены, а потому я хочу вам сказать... Лучшее, что я знал в этой жизни, — это вы... У меня осталась к вам всего одна просьба — пожалуйста, когда меня окончательно не станет, велите положить меня в семейный склеп Виардо... Зная это, я умру спокойно...

Полина молчала долго, позы не меняя. Через трубу было слышно, как смеются где-то ученицы.

П о л и н а *(наклонила голову и поцеловала ему руку)*. Нет. И вообще, не будем об этом...

Она вышла. Тургенев не пошевелился. Слышал, как вскоре она вошла в учебный класс, села за рояль. Запела...

Т у р г е н е в *(прислушиваясь к пению)*. Вот. Царица цариц.

Франция. Улица Дуэ. Особняк Виардо. Учебный класс

Полина заканчивала урок. Прелестное, юное существо тонкими пальчиками перебирало ноты, кивало.

П о л и н а *(существу)*. Вы могли бы петь хорошо. Если бы вы решили для себя, что будете петь до самой смерти. А стало быть, так трудиться над вашим голосом, чтобы, услышав его, люди сходили с ума... Пока вы миленько берете ноты... Решите это для себя...

Существо, откланявшись, исчезло, оставив после себя облако нежных запахов. Полина размяла руки. Потом позвонила в звонок. Вошла служанка.

П о л и н а. Кто приходил?

С л у ж а н к а. К господину Тургеневу графиня Мария Николаевна Толстая...

П о л и н а. Ужин накрой в большой гостиной на двоих.

Полина еще поразминала себе руки, раздумывая. Подошла к основанию слуховой трубы.

П о л и н а. Иван...

Сверху не отвечали.

П о л и н а. Иван, вы меня слышите?

Снова молчали.

П о л и н а. Господин Тургенев, вы заснули?..

Наверху было тихо.

Полина поднялась по лестнице. Постучав, открыла дверь. Огромное тело Ивана Сергеевича в пальто лежало на полу у слуховой трубы. Полина неслышно подошла, опустилась на колено, взяла его руку и тут же опустила. Встала и вышла, тихо прикрыв дверь.

В гостиной она повертела ручку телефона.

П о л и н а. Это посольство? Примите информацию. Несколько минут назад на улице Дуэ в особняке мадам Виардо скончался русский подданный Иван Тургенев. Вероятно, вам следует дать распоряжение, как быть с телом...

Смеркалось быстро. Начал брызгать дождик. Полина повесила трубку. Прошла в учебный класс. Размяла руки. Пальцы привычно пробежали по клавишам. Вступление к чему-то оборвала посередине. Закрыла крышку клавиш. Она была одна.

Россия. Притынный кабак

Яков запел, полуприкрыв глаза рукой... Глаза едва мерцали сквозь опущенные ресницы... Первый звук его голоса был слаб и неровен... но за этим первым звуком последовал другой, более твердый и протяжный, но все еще видимо дрожащий, как струна... за вторым — третий, и, понемногу разгорячась и расширяясь, полилась заунывная песнь... И была в ней неподдельная страсть, и молодость, и сила, и слабость, и какая-то бесконечно грустная скорбь. Яков, позабыв всех, пел...

В углу кабака сидел молодой русский барин Иван Тургенев. Он слушал песню и почему-то плакал, поглаживая большой белой рукой мягкую шерсть за ушами охотничьей собаки.

11 — 17 ноября
Шато де Морвилль

В этом номере в рубрике «Non stop» мы публикуем заметки не о фильмах, а о кинофестивалях, состоявшихся на территории бывшего СССР в минувшем году. Фестивали сегодня являются у нас едва ли не единственной формой существования кинематографа, и критическое осмысление, резонанс, публичная оценка того или иного фильма во многом зависят от контекста, в котором фильм волей случая оказался. Наша подборка, к сожалению, не может претендовать на полноту, поскольку фестивалей проводится гораздо больше, чем мы смогли посетить и описать.

Слезы капали

Фестиваль отечественной мелодрамы «Хрустальная слеза» в городе Магнитогорске — пожалуй, самый необычный из всех нынешних российских фестивалей. Во-первых, он продолжается целый год. А во-вторых, проводится не для кинематографистов, а для зрителей.

Его устроители, показавшие жителям Магнитогорска в течение года двадцать отечественных картин, по сути дела, провели уникальный социологический эксперимент: наладили в одном отдельно взятом городе организованный прокат новых российских фильмов, создав прецедент более или менее тесного соприкосновения постсоветского зрителя с постсоветским кинопроцессом (пусть даже только в одной его жанровой ипостаси).

Нужно честно признать, что выбор фильмов, предложенных вниманию зрителей на первом этапе фестиваля, был достаточно случайным. С одной стороны, в списке не были представлены такие известные мелодрамы, как «Одна на миллион», например, или «Плащ Казановы». С другой — программа включала в себя фильмы, никакого отношения к жанру мелодрамы не имеющие, как, например, «Макаров» или «Русская певица».

Но любопытно, что независимо от жанровой принадлежности картин, зрители в качестве лучших из них отобрали те, которые действительно имеют отношение к искусству кино: «Ты у меня одна», «Кош ба кош», «Любовь» и «Макаров». А фильмы режиссеров, откровенно ориентирующихся на массовую аудиторию (Полынникова, Эйрамджана и другие), по результатам рейтинга остались далеко внизу. Видимо, у зрителей, в отличие от некоторых кинематографистов, вкус не испорчен — они умеют отделять хорошее кино от плохого и первое, очевидно, предпочитают второму.

Заключительный этап фестиваля (его-то, собственно, мне и довелось наблюдать) продолжался три дня. Были показаны четыре картины, отобранные по результатам зрительского рейтинга (правда, вместо «Макарова», отвергнутого по причине явного несоответствия жанру мелодрамы, в финал попал фильм Е.Цыплаковой «На тебя уповаю», занявший в рейтинге пятое место), и два жюри — профессиональное и зрительское — определили двух победителей.

Решения и того и другого жюри, как это часто бывает, оказались совершенно парадоксальными. Кинематографисты во главе с Арменом Джигарханяном выбрали вполне бесхитростную ленту Елены Цыплаковой «На тебя уповаю», а зрительское жюри, состоявшее из членов местного киноклуба, предпочло фильм Бахтиера Худойназарова «Кош ба кош».

Но, собственно, не эти итоги фестиваля составляли, на мой взгляд, основной его интерес. Лично для меня гораздо более важным было понять и почувствовать отношение к фильмам обычных зрителей, которые кино воспринимают «утилитарно»: как «пищу для души», как способ удовлетворения насущных эмоциональных потребностей. Вот это — реально ощущаемое взаимодействие образного строя картин с напряженной, наэлектризованной сферой коллективного бессознательного — и было для меня главным открытием и главным итогом магнитогорского фестиваля.

•

Фильм Валерия Тодоровского «Любовь» — с художественной точки зрения наиболее совершенный — в Магнитогорске отнюдь не стал фаворитом. Возможно потому, что картина Тодоровского — по сути дела, никакая не мелодрама. Любовь русского мальчика и еврейской девочки в фильме подвергается испытанию не столько прямой национальной враждой, сколько внутренней несвободой, подавленными комплексами, социальными страхами и прочими вполне иррациональными моментами. Простота узнаваемых, житейски-понятных, бытовых эпизодов соседствует здесь с весьма неординарной для нынешнего нашего кино сложностью композиции, монтажа, ритма, психологических мотивировок. И зритель воспринимает происходящее на экране хотя и сочувственно, но достаточно отстраненно, как историю из жизни людей вроде бы и симпатичных, но в поступках своих далеких от его, зрителя, собствен-

ной логики и элементарного здравого смысла. Основополагающий для восприятия мелодрамы механизм идентификации с героями здесь отсутствует[1].

Я думаю, что так же отстраненно, хотя, несомненно, сочувственно, воспринимали зрители и фильм «Кош ба кош» Бахтиера Худойназарова. Сочувствие было связано с общим доброжелательным вниманием к таджикской культурной диаспоре, осевшей в Магнитогорске и возродившей своим присутствием совсем было заглохшую в городе культурную жизнь (в Магнитогорск из Душанбе перекочевала почти половина труппы Драматического театра во главе с главным режиссером Валерием Ахадовым).

Но в целом сюжет этой картины о любви, парящей под небесами на скрипучем фуникулере, на фоне таджикской гражданской войны со стрельбой, танками, беженцами и комендантским часом был совершенно и явно из другой жизни. Фуникулер, на котором перевозят сено и ворованные ящики с пивом, где занимаются любовью, в фильме — абсолютно точная кинематографическая метафора беспочвенности жизни, вышедшей из берегов естественного уклада. Любовь здесь такая же азартная, безбытная и непредсказуемая, как игра в кости. Что будет с ней, когда с небес она спустится на землю, — неясно. «Так они сошлись или нет?» — спрашивала одна зрительница у другой после сеанса. «А кто его знает. Мол, догадывайтесь сами...», — не без раздражения отвечала другая[2].

И раздражение можно было понять. Все в мире этого фильма, где царит игра случайностей и произвол страсти, противоречит основному устремлению сегодняшнего зрителя к устойчивым, позитивным ценностям, когда никто никуда не уезжает, никто никого не бросает, никто ни в кого не стреляет... Это устремление в той или иной степени смог удовлетворить лишь Дмитрий Астрахан в картине «Ты у меня одна».

Этот фильм пользовался в Магнитогорске каким-то невероятным успехом. После сеанса зрители стоя, в чистосердечном, благодарном порыве провожали режиссера нескончаемыми аплодисментами. Астрахан — пожалуй единственный, кто нашел и воплотил в своей работе приемлемую для зрителей формулу массового кино. Он понял, что зрителю на самом деле никогда не нравилось смотреть тот бесконечный «пожар в публичном доме во время наводнения», который в различных вариациях показывало ему перестроечное кино. Что душа зрителя жаждет идеального, что ему близки идеи патриотизма и нерушимости семейных устоев... И Астрахан дал зрителям все это, разыграв историю отвергнутого соблазна красивой заокеанской любви в узнаваемых декорациях малогабаритной хрущобы, с участием знакомых, любимых артистов, положив эту историю на сладкую ностальгическую мелодию песни Визбора «Ты у меня одна».

Астрахан снял свой фильм для самой обездоленной в нашем прокате, но отнюдь не самой малочисленной категории зрителей — для бывших советских людей, которым в новой жизни ничего хорошего уже не светит. Он вернул им воспоминания ушедшей молодости и поддержал в них чувство собственного достоинства; сорокалетним женщинам подарил иллюзию, что у них еще есть шансы победить в состязании с длинноногими молодыми красотками, тридцатилетним — надежду хотя бы на час увести от семейного очага кумиров своего детства... Патриотов утвердил в их патриотизме, демократов потешил комедийным развенчанием патриотов... Словом, фильм сделан по принципу слоеного пирога, в котором каждый может найти для себя особенно лакомый кусочек.

Но все же чуда здесь не произошло. Та неопределенность, невнятность и сбивчивость чувств, от которых зритель пытается найти лекарство в этом простом и ясном кино, в фильме все равно присутствуют, пусть в скрытой, неявной форме. Астрахан, увы, не обладает душевной чистотой Спилберга или детской наивностью Меньшова, чтобы самому поверить в то, о чем он рассказывает. В действиях персонажей можно предполагать любые мотивы: ностальгию, самоутверждение, жажду реванша, страх одиночества, уязвленную мужскую гордость, жалость, наконец, но только не любовь... А если любовь — то в самую последнюю очередь. Здесь все несчастны и каждый думает прежде всего о себе. Перед нами знакомый мутный коктейль чувств и переживаний современного человека, который в соединении с бесхитростной прямолинейностью мелодраматического сюжета производит иной раз достаточно фальшивое впечатление[3].

Но зритель вполне сознательно предпочитает этого не замечать. Мифологическая жажда, потребность в устойчивой картине мира и человеческого поведения, которая была бы структурирована в соответствии с наличием извечных ценностей, для зрителей важнее, чем тонкости психологического анализа, чем даже правдивая констатация того, что этих ценностей в нашей жизни, увы, пока нет.

Еще более наглядно все это проявилось в отношении зрителей к картине Е.Цыплаковой «На тебя уповаю». Фильм этот представляет собой довольно странную смесь газетного очерка о нравах детского дома и бульварной истории потерянного и найденного ребенка. Героиня — несчастная молодая женщина, обезображенная каким-то шрамом, рожает ребенка прямо на вокзале и от полной безысходности оставляет его в вокзальном сортире. Потом она попадает в психушку

---

[1] О фильме «Любовь» см.: Кудрявцев С. Русский человек на rendez-vous. — «Искусство кино», 1992, № 5; Матизен В. Комплексы пубертатного периода. — «Искусство кино», 1992, № 7.

[2] Подробнее о фильме «Кош ба кош» см. материалы рубрики «Премьера «ИК» в № 7 за 1994 год.

[3] О фильме «Ты у меня одна» см.: Стишова Е. Дым отечества. — «Искусство кино», 1994, № 4.

и, выйдя оттуда, встречает на своем пути церковь. В церкви разумный батюшка велит ей идти работать в Дом ребенка, чтобы помогать сиротам и таким образом искупить свой страшный грех.

Дальше начинается история искупления: в детском доме —несчастные, пьющие девки-воспитательницы, которые воруют продукты и лупят детей почем зря; и она среди них — хорошая, тихая, добрая, любит детей, не ворует, моет горшки... В общем, нормальная христианская история на тему «побеждай зло добром»... Не совсем, однако, понятно, зачем в компании расхристанных воспитательниц присутствует молодой человек, которого играет отечественный «Рэмбо», красавец атлетического сложения, актер Дмитрий Певцов... И только ближе к концу становится ясно, что сей прекрасный принц предназначен героине в награду за доброту и хорошее отношение к детям. И еще один, самый главный подарок судьбы она получает в финале картины, когда случайно находит на вокзале своего ребенка. Этот эпизод вызывает особенное недоумение на фоне предыдущего, где мы видим, как одна из самых несчастных воспитанниц детского дома — пятилетняя девочка, помещенная в психбольницу и убежавшая оттуда, — одиноко бредет по городу в поисках своего дедушки-бомжа, который к тому же умер... Тут поражает именно легкость, с какой авторы бросают эту трагическую историю на полуслове, чтобы срочно завершить фильм счастливым финалом. Всякое христианство здесь улетучивается, и на сцену выступает чисто языческий прагматизм: сделал — получил, искупил вину — держи награду. А конкретные страдания конкретных детей остаются где-то за кадром. Страданий на земле много...

В американском кино, с его устоявшимися жанровыми канонами, такое было бы невозможно. У нас же — возможно, и это никого не коробит. И зрители смотрят с благодарностью и даже плачут — так велика потребность видеть на экране, пусть даже в столь приблизительном воплощении, реальное действенное добро. А может быть, эта неразборчивость происходит оттого, что сентиментальная жажда добра у нас пока сильнее действительного опыта добрых дел?

Хочется верить, что наши зрители лучше, чем наше кино. Но, видимо, не случайно все фильмы, представленные в заключительной части магнитогорского фестиваля, в подлинном смысле мелодрамами не являются. Ни в одном из них нет по-настоящему счастливого конца, во всех — так или иначе —обстоятельства жизни оказываются сильнее любви, сострадания, тяги людей друг к другу... И дело, вероятно, не только в том, что это кино такое и «жизнь такая собачья», как говорит героиня М.Неёловой в фильме «Ты у меня одна». Дело в том, что и мы такие — заблудившиеся, растерянные, утратившие внутренние ориентиры. И при всем стремлении зрителей к устойчивой, понятной, правильной и нравственной картине реальности — наше кино может лишь предложить им либо горькую правду, либо утешительную иллюзию. Зрители, естественно, выбирают второе. Но для культуры, и в том числе для развития кинематографа, первое все же предпочтительнее.

Н.Сиривля

Много солнца в холодной воде

За фестивальную неделю не было и дня, чтобы кто-нибудь из участников «Янтарной пантеры» не помянул Иммануила Канта с его приснознаменитым высказыванием про «звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас». Кант был обречен на цитирование, так как именно он, а не Гегель, не Фейербах и не Шопенгауэр, жил и похоронен совсем рядом со Светлогорском, бывшим Раушеном, где проходил фестиваль, — в бывшем Кенигсберге, по-нашему — Калининграде. Оттого-то — ни по какой другой причине, — I Международный фестиваль стран Балтии, проходивший в зените прошедшего лета в прелестном курортном месте, имел артикулируемый на все лады философский обертон.

Впрочем, при известной ловкости универсальную фразу великого германца можно ввести в фестивальный дискурс. Начнем по порядку — со «звездного неба». Небо благоволило нам до такой степени, что в регионе установился редкий в этих краях антициклон. На фоне засухи вода в море была прозрачной и студеной, как в роднике. Разомлеть на белом прибалтийском песке, а потом упасть в ледяную воду, будто в прорубь, — после подобной процедуры можно было выдержать два конкурсных просмотра в переполненном зале без кондиционера. «Нравственный закон внутри нас» оказался силен: высиживали и даже не роптали. Пожалуй, тут оказывал себя — если следовать кантовской парадигме — «категорический императив». На него, правда, никто не ссылался, но жюри во главе с Сергеем Юрским, задававшее тон на фестивале, действовало согласно этому принципу. Лишь

после того, как Юрский с Ежи Хоффманом, вице-президентом жюри, взяли власть в свои руки, распадавшийся на части фестиваль обрел структуру. Насколько это было возможно в ситуации, когда большая часть конкурсных фильмов отсутствовала, а оставшиеся прибыли без сопровождения режиссеров, которые предпочли посмотреть со стороны, что получится из этой экзотической затеи. Прибавьте к этому агрессивность местной прессы, настроенной против президента «Янтарной пантеры» Александры Яковлевой (она же вице-мэр Калининграда) и злорадно предвкушающей ее провал, — и вы поймете, чего стоил жест Сергея Юрского, который заявил на первой пресс-конференции: несмотря на организационную неразбериху, неукомплектованную программу и прочие накладки, «Янтарная пантера» имеет все необходимое, чтобы состояться и заявить о себе в европейском фестивальном процессе.

Перекресток, где страны Балтийского бассейна сошлись с Россией и Германией, объявленный к тому же свободной экономической зоной, привлекает внимание предпринимателей и банкиров. Среди спонсоров «Янтарной пантеры» — Балтийское пароходство и Балтийский банк, приславший в Светлогорск своих наблюдателей. Отсутствие же на фестивальных экранах обещанных лент Яниса Стрейча (Латвия), Мати Пыльдре и Арво Ихо (Эстония) означало только то, что кинематографический саммит, собравшийся здесь, на этом перекрестке, задевает чьи-то политические амбиции.

Что ж, отдадим должное интуиции Саши Яковлевой, «женщины-торпеды», как прозвал ее Никита Михалков. Она первая сообразила, что Светлогорск — природная фестивальная ниша, и бросила на организацию «Янтарной пантеры» невостребованную энергию спортсменки-парашютистки. Яковлева пошла своим путем и компенсировала некоторый недостаток культурной среды в регионе, собрав ее по городам и весям, что называется, поштучно и проявив в процессе отбора отменный вкус и чутье. Дизайнером и стилистом «Янтарной пантеры» был сам Рустам Хамдамов, в жюри работали, помимо уже названных знаменитостей, Армен Джигарханян и Юозас Будрайтис, в культурной программе участвовали Людмила Гурченко и Олег Газманов, фестивальная пресса была представлена не последними именами, а фестивальную тусовку составляли Алла Демидова, Анастасия Вертинская, Николай Караченцов, Валерий Золотухин — люди, которых никак не назовешь профессиональными тусовщиками...

Как заметил златоуст Юрский, то был истинно российский кинопраздник, «на котором гостеприимство хозяев порой исчерпывает все задачи». Однако пора произнести сакраментальное «но». Несмотря на гостеприимство, сопровождаемое разнообразными гастрономическими утехами, в Светлогорске было что посмотреть.

Именно на этом скромном российском фестивале состоялась триумфальная премьера «Утомленных солнцем» в присутствии основного авторского состава, включая «звезду» фильма Надю Михалкову. Именно здесь — впервые в Европе — была полностью показана французская трилогия Кшиштофа Кесьлёвского. Именно здесь с большим успехом прошла ретроспектива Витаутаса Жалакявичуса, а его последний фильм «Зверь, выходящий из моря» участвовал в конкурсном показе и получил одну из престижных премий «Янтарной пантеры».

Конкурсную программу украшало почти культовое имя Аки Каурисмяки («Татьяна, береги свой шарф») и Яна Якуба Кольского, восходящей звезды нового польского кино, показавшего в Светлогорске замечательную картину «Янчо-водник». Ее самобытная поэтика, отдаленно перекликающаяся с украинской поэтической школой, полемически выпадает из контекста рафинированного европейского «кинокачества». Фольклорно-религиозные корни делают эту сюрреалистическую притчу произведением национального киноискусства.

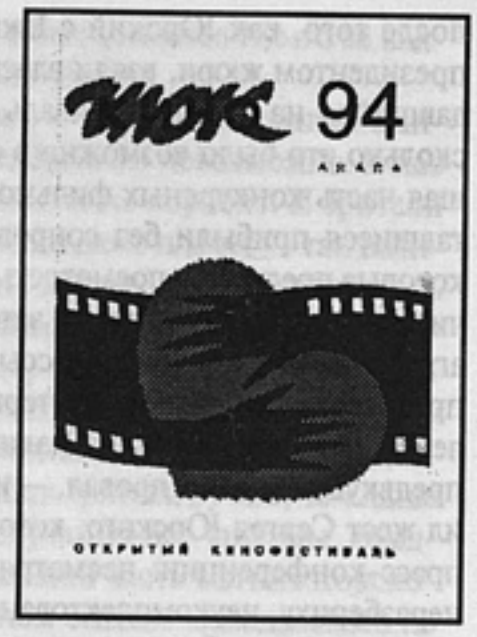
Поляки, всерьез подготовившиеся к светлогорской встрече, привезли для информационного показа и последнюю картину Радостава Пивоварского с Даниэлем Ольбрыхским «Порядок чувств», получившую на национальном кинофестивале в Гданьске титул «Лучшего польского фильма». Датский фильм «Вальс с Регистой» (режиссер Каспар Роструп) и норвежский «Угрюмый папочка» (режиссер Рене Бьерке) отлично смотрелись в общей коллекции, навевая грёзы о возможном будущем «Янтарной пантеры». Собирая на своих экранах европейские фильмы второго эшелона, она могла бы соперничать с таким известным среднеевропейским фестивалем, как Мангеймский, набирающим сегодня второе дыхание.

Дай Бог, чтобы Саше Яковлевой достало энергии и энтузиазма на второй заход. Он будет еще труднее, чем первый. По русскому обычаю: первый раз прощается...

...Известный деятель Международной федерации кинопродюсеров (ФИАПФ) г-н Бриссон, которого сегодня легче встретить в России, чем в других европейских странах, провел в Светлогорске неделю без малого и вместе с нами, привычными, терпеливо сносил отсутствие комфорта в кинозале. Что делать! На нет и суда нет. Но однажды киномеханик зарядил копию вверх ногами, после чего наступила пауза в добрых сорок пять минут: надо полагать, ему пришлось перемотать едва ли не всю картину. Вечером г-н Бриссон поинтересовался, не заявила ли пресса протест дирекции фестиваля в связи со столь вопиющим прецедентом. Получив отрицательный ответ, Бриссон восхищенно воскликнул: «Гениальная страна!» С чем и отбыл в Париж.

Елена Стишова

«Киношок» — Второй или Другой



Кроме русских картин, программа «Киношока» включала две украинских («Дикая любовь» Вилена Новака и «Певица Жозефина и мышиный народ» Сергея Маслобойщикова), эстонскую («Эти старые любовные письма» — игровой дебют известного документалиста Мати Пылдре), казахские («Жизнеописание юного аккордеониста» писателя и режиссера С.Нарымбетова и «Голубиный звонарь», вторая работа А.Каракулова после «Разлучницы»). И почти все фильмы разных народов, бывших народами одной страны, продемонстрировали отчетливую тенденцию искусства переломных времен — стремление к притчевости и к чистому жанру мелодрамы и комедии. Либо же действие происходило в прошлом — в 30-е, 40-е, 50-е годы, и временна́я дистанция создавала повышенную меру условности.

Оно и понятно. Искусство не может быть зеркалом реальности в такие времена, как наше. Сама реальность находится в становлении, замутнена и неопознаваема. Как недоумевал герой в «Снах» Карена Шахназарова: «Я тащусь» — разве это возможно?» — не может быть реальным время, в которое так говорят по-русски. Это безвременье.

В программе «Киношока», небольшой (двенадцать картин), подобранной тщательно и разумно, была лишь одна непрофессиональная работа — «Ангелы в раю» Евгения Лунгина. И очень недоставало объявленной картины Владимира Тумаева «Лунные псы» о беспризорных детях и бездомных собаках, которая так и не появилась на фестивале. Владимир Тумаев — загадочный русский талант, который мелькнул и ослепил наше кинематографическое сознание учебной работой «Идиот» и короткометражкой «Поездка к сыну», и исчез на десять лет.

Огорчительны были результаты работы жюри.

Прежде всего самим подходом — слишком волюнтаристским, который свидетельствует о том, что фестиваль «Киношок» еще не сложился, ибо нет уважения к его правилам.

В регламенте фестиваля обозначено: «Жюри присуждает следующие призы: Главный приз. Обладатель главного приза получает средства на постановку нового фильма или поддержку фильма-победителя в прокате. Профессиональные призы: за лучшую режиссуру, лучший сценарий, лучшую операторскую работу, лучшую мужскую и женскую роли». Казалось бы, четко и ясно. Жюри же перекроило формулировки на свой манер.

Председатель жюри, театральный режиссер Анатолий Васильев, как-то странно объяснял причину подобных действий. Он сказал, что дирекция фестиваля, если она желала исполнения регламента, должна была заключить с жюри юридическое соглашение. Что-то совершенно новое и небывалое. Это как же? Бумагу выправить? Расписку написать? Чернилами или кровью? Какие могут быть процедурные соглашения, если есть регламент.

Основная проблема заключалась, по всей видимости, в том, что жюри не хотело давать Главный приз «Курочке Рябе» Андрея Кончаловского, хотя, думаю, и фильм того заслуживал, и, главное, жюри, это дело известное, не присуждая Гран при на фестивале, изначально понижает его престиж.

Приз же за режиссуру жюри отдало фильму С.Ливнева «Серп и Молот», картине художественно индивидуальной, но зараженной борьбой с советской властью до степени того идеологического азарта, который был присущ как раз искусству соцреализма — до потери психологических мотивов. Однако «Серп и Молот» жюри вообще не знало, как и наградить: и за мужскую роль (актер А.Серебряков), и за музыку (Л.Десятников).(Нельзя было, видно, не использовать то обстоятельство, что в жюри входил композитор Ю.Саульский, вот и придумали приз «за музыку» под члена жюри. Тоже неплохо.)

А «Курочке Рябе» присудили приз, обозначив его, как на клубной сцене: «За верность своей теме». Так сказать, ну, ничего, ничего, я на вас не сержусь, плохой солдат Кончаловский, но старается. Может, это в деньгах и больше было, не знаю, но уж очень изобретательно и обидно в оценке художественных достоинств.

Александр Серебряков — актер замечательный, но были роли с гораздо более сложными и многозначными актерскими задачами. Такой считаю работу Виктора Михайлова в «Русской симфонии» К.Лопушанского, картине, напрочь обойденной призами, что также представляется мне крайне несправедливым. Да, Лопушанский — режиссер не без претензии на решение глобальных мировых проблем на

экране, и это бывает утомительно. Но, во-первых, в «Русской симфонии» он нашел выход в ироническую стихию, что сделало восприятие объемным, во-вторых, уж во всяком случае, сняты его фильмы всегда грандиозно (оператор Николай Покопцев).

Однако жюри, снова переформулировав по-своему («за лучшую операторскую работу» — представлялось, видно, слишком голым), присудило приз по совокупности «За пластическое решение» фильму С.Маслобойщикова «Певица Жозефина и мышиный народ» — картине, которая пластическое решение действительно демонстрирует, но оно совершенно не кинематографическое и даже вообще не режиссерское. Это решение талантливого сценографа, абсолютно статичное, не развивающееся во времени, достаточное только для театрального макета.

Приз за женскую роль достался Анне Молчановой в талантливом фильме «Дожди в океане» — последней работе Виктора Аристова, которую заканчивал (монтировал) Юрий Мамин. Анна Молчанова пока всего лишь девочка, а никак не актриса, хотя органичная и прелестная. На пресс-конференции было сказано, что Аня покорила мужскую часть жюри своим девичьим обаянием. То есть приз присудили за сферу сексуальную, а не актерскую. Как же иначе объяснить то, что не была отмечена интереснейшая, актерски глубокая работа Ксении Качалиной в фильме «Дикая любовь». Сказали: фильм плохой. Но, во-первых, преувеличили, а, во-вторых, актер за фильм не отвечает. Фильм, возможно, и несовершенный, но эстетически грамотный, в этой мелодраматической истории есть заряд волнующей чувственности.

•

Да, «Киношок» еще молоденький, ему всего три года. Другие уже статус Международного получают, а этот всего лишь статус Российского Открытого (то есть открытого для бывших наших —ближнего зарубежья). Может, оно и к лучшему, учитывая бессмертное предупреждение относительно невозможности объять необъятное. Совершенно очевидно, что «Киношок» — не застывшая, а горящая лава, пребывающая в стадии формообразования.

«Киношок» обречен быть вторым фестивалем России после «Кинотавра». И по времени, и по месту, и по размаху. Недаром ему с ходу дали такое название, что нельзя было не обратить на него внимание. Однако эта исходная сногсшибательно шоковая заданность может стать и достоинством, и недостатком фестиваля. Второй или другой? Остаточный или альтернативный? Со своей физиономией или сшитый из обрезков?

Методом проб и ошибок устроители ищут лицо фестиваля, пытаясь примирить действительно сущностное для него противоречие зрительского и элитарного, массового и авангардного.

С одной стороны, фестиваль в Анапе не может не быть зрительским по определению. Это небольшой курортный городок большого казачьего края, свободолюбивого и консервативного.В сентябре здесь затухает курортная жизнь, но еще тепло, зелено и начинаются ярмарки, народные гуляния, праздники, на которых столы обильны, вино льется рекой, а веселье неподдельное, безмерное и без киношников, но с любимыми артистами, конечно же, лучше.

Но с другой стороны, вся профессиональная часть пребывания в Анапе — небольшой, не слишком вместительный санаторий «Мечта», человек на двести на самом берегу моря, один-единственный кинозал и прочая, — располагает к уютно-интимной сердечной обстановке общения профессионалов, и тут уж, конечно, хочется посмотреть что-то эстетически прогрессивное.

«Киношок» в идеале должен был бы решить невыполнимую задачу — представить избранное кино для всех. Такое кино, которое профессионалы смотрят без отвращения, а зрители с глубоким удовлетворением.

Фестивали напоминают кинематографу, что он еще живой. Хотя, признаюсь, принадлежу к тем странным особам, которые полагают, что никакого кризиса в нашем кино нет. Если можно собрать двадцать картин на «Кинотавр», а потом еще двенадцать на «Киношок», а потом еще «Пантера» янтарный глаз прищурила, она ведь тоже падалью не питается, дела не так уж плохи. Да, не хватает прорывов и шедевров, но прорывы и шедевры бывают, грубо говоря, десять раз в сто лет, а мы хотим, чтоб по три раза в году.

И, думаю, эстетический шок на фестивале был. Когда в битком набитом летнем кинотеатре, где проходило открытие, весь зал встал и устроил непрекращающуюся овацию Марине Ладыниной и Лидии Смирновой, которые, «словно девочки в платьицах белых», взошли на сцену.

Да, в Анапе кино любят и знают.

«Надену я белую шляпу, поеду я в город Анапу».

Людмила Донец

Фестиваль фестивалей в Санкт-Петербурге

Фестивали наши отличаются друг от друга не столько фильмами, которые на них демонстрируются (при существующих у нас способах транспортировки, расстояниях, дороговизне и всеобщей безалаберности собрать на фестиваль уникальную, нигде и никак не дублирующуюся коллекцию фильмов — дело невозможное), сколько местом, временем и условиями проведения.

Одно дело — курортный фестиваль, куда кинематографический бомонд в полном составе выезжает погреться на солнышке, погулять, пообщаться и заодно посмотреть кино. Другое дело — фестиваль в большом городе, где тесно общаются, пьют и гуляют только немногие избранные, прочие же гости и участники, предоставленные сами себе, бродят из кинотеатра в кинотеатр, смотрят фильмы вместе с обычными зрителями, а жизнь, которой нет дела ни до какого фестиваля, течет где-то на периферии, лишь изредка врываясь в сознание бродячего кинокритика, оглушенного мощным напором кинематографических образов.

Здесь никто не регулирует твой распорядок дня и порядок просмотров. Ты самостоятельно прокладываешь маршрут в море разнообразных фильмов, собранных устроителями, и впечатления, размышления, сопоставления и выводы в гораздо большей степени оказываются фактом твоей личной биографии нежели плодом сознательных намерений организаторов фестиваля. Особенно если это фестиваль без конкурса, призванный показать зрителям самые заметные картины мирового кинематографического сезона, каким был «Фестиваль фестивалей» состоявшийся прошлым летом в городе Санкт-Петербурге, в пору белых ночей.

Собственно, словом «коллекция» можно было бы назвать лишь одну программу — ретроспективу «СССР — неизвестные шедевры кино», составленную Олегом Коваловым и посвященную 100-летию кинематографа. Ретроспектива включала шесть картин: «Дом на Трубной» Б.Барнета (1928), «Весной» М.Кауфмана (1929), «Моя бабушка» К.Микаберидзе (1929), «Простой случай» В.Пудовкина (1932), «Счастье» А.Медведкина (1935) и «Один из нас» Г.Полоки (1971). Все картины — «не то, чтобы вовсе неизвестные, но не осознанные именно как шедевры» (как было сказано в аннотации). Абсолютно несоизмеримо разные, поставленные в разных стилях и жанрах: от лубка у Медведкина до наивно-монументальной психологической драмы из жизни красных офицеров в картине Пудовкина, от документального эпоса М.Кауфмана до блистательной бюрократической феерии в стиле театрального авангарда у К. Микаберидзе, — они в большинстве своем представляли «золотой век кинематографа», когда витальная энергия нового искуства, открывшего бесчисленные возможности и новые способы овладения реальностью, победоносно торжествовала над тупостью и маразмом действительной жизни.

Когда после картины «Весной» (принципиально смонтированной оператором М.Кауфманом из материала, не вошедшего в фильм «Человек с киноаппаратом», так чтобы на первый план вывести природную подоплеку урбанистической симфонии Вертова) ты в соседнем зале попадал на какую-нибудь «Венеру в мехах» (режиссеры М.Сейферт, В.Ниевенхьюис по повести Л.Захер-Мазоха), черно-белое изображение в современном фильме обдавало холодом покойницкой. Никакие операторские изыски, постельные сцены, крупные и сверхкрупные планы обнаженного женского тела даже близко не напоминали того напора жизни, того эротического подъема, каким в картине Кауфмана было пронизано движение трамваев, ручьсв, пешеходов и гусениц, ползущих по теплой рыхлой земле.

Итак, каждый день фестиваля начинался с просмотра одного из «неведомых шедевров» раннего советского кино, и после этого практически все, что нам показывали — а в фестивальной программе были нашумевшие картины самых модных современных художников — Гринуэя, Джармена, Чена Кайге, Риветта, Майка Ли и т.п., — выглядело в той или иной степени отмеченным печатью усталости, упадка и увядания. Это были, каждый по-своему, замечательные фильмы, но их изощренное искусство казалось некой спасительной формой, не овладевающей играючи течением жизни, но шатко удерживающей от окончательного провала в ее устрашающий, иррациональный, безвыходный хаос.

И подчеркнуто театральные барочные конструкции Гринуэя в фильме «Дитя Макона», и наивные клиповые образы, иллюстрирующие основы философской лингвистики в джарменовском «Витгенштейне», и многочасовые исторические хроники Риветта («Дева Жанна. Битвы» и «Дева Жанна. Тюрьмы») обнаруживали тяготение к использованию чу-

жой, другой, завершенной в себе художественной системы для оформления зыблющихся содержаний душевной жизни современного человека и всего современного бытия.

Особенно интересно в этой связи сопоставить фильм «Прощай моя наложница» Чена Кайге и «Эдварда II» Дерека Джармена. Их объединяет не столько модная тема половых трансформаций и гомосексуальной любви, сколько чрезвычайная значимость классической традиции в структуре и той и другой картины. Пафос полнейшего самоотречения в китайском фильме и пафос безоглядного самоутверждения, героизирующий гомосексуальную коллизию у Джармена, заданы в качестве абсолютной нормы в канонах пекинской оперы и ренессансной трагедии. Так что классическая драма выступает здесь как некий эталон жизненной реализации, уже недосягаемый для современного человека, но тем не менее сохраняющий для него всю значимость духовного и культурного идеала.

Характерно, что подобное отношение к классической культуре, присущее и западному и восточному постмодернизму, как-то совершенно чуждо нашей его разновидности.

•

В программе «Фестиваля фестивалей» было много российских картин, но я не стану здесь о них говорить, поскольку в городе Санкт-Петербурге сознательно смотрела преимущественно заграничное кино. Скажу лишь о двух показанных на фестивале фильмах бывших соцлагерных стран, которые по-своему репрезентируют близкую нам ситуацию посттоталитарного культурного распада.

Польский «Человек из...» режиссера К.Сзолайского оказался достаточно едкой пародией на «Человека из мрамора» А.Вайды и одновременно — на всю канонизируемую ныне героическую мифологию «Солидарности». Возвышенный пафос пламенной борьбы за свободу последовательно снижался в фильме до уровня скандальных сюжетных ходов, являющихся излюбленной пищей буржуазного кино, — вплоть до коллизии, связанной с переменой пола одного из главных героев. Подобную же попытку травестии социальной мифологии при помощи мифологии сексуальной предпринял у нас в картине «Серп и Молот» Сергей Ливнев. Так что идея, по-видимому, носится в воздухе.

Замечательная картина словацкого режиссера М.Шуляка «Все, что люблю» тоже заставляла вспомнить контекст российского кинематографа, в частности фильм — «Ты у меня одна» Д.Астрахана. Но все то, что у Астрахана было прямолинейной, искусственной и весьма приблизительной мифологической схемой (роман с неотразимой, победительной иностранкой, любовный треугольник, запутанные отношения детей и родителей, соблазн эмиграции и невозможность, неспособность оторваться от почвы), в картине Шуляка развернуто в пленительно точную житейскую историю, суть которой — болезненное изживание инфантильной тяги к чужой, налаженной и свободной, жизни и сознательное принятие себя и своего мира со всеми его провинциальными комплексами, кажущейся ущербностью и несвободой. История эта, рассказанная с удивительно тонкими психологическими и бытовыми подробностями, проникнута той неподдельной лирической интонацией, которая выдает причастность происходящего на экране к сфере действительных душевных переживаний автора, а не просто к миру фантомных образов травмированного коллективного бессознательного.

Наблюдателя нынешнего российского кинопроцесса поражает в картине Шуляка именно естественность и легкость, с какой посттоталитарные социокультурные коллизии переводятся здесь на язык интимной душевной жизни, на уровень лирически непредвзятого, подробного изображения среды. Наше кино, за очень редкими исключениями, не в силах преодолеть этот роковой разрыв — разрыв между внешним и внутренним, между социальным и личностным измерением жизни. В изображении современных реалий оно предпочитает манипулировать набором достаточно грубых социальных масок.

•

И наконец, последней неожиданностью фестиваля были зрители, которым, естественно, почти не было дела до «неизвестных шедевров» советского кино, которые с вежливым любопытством при полупустых залах взирали на затейливые опусы Гринуэя и Джармена, и в битком набитом зале готовы были стоя смотреть трехчасовую сагу Л.Висконти о «Рокко и его братьях» или «Гибель богов» — запретные культовые фильмы той поры, когда кино действительно было необходимым ферментом духовной жизни для миллионов людей.

Н.Сиривля

Рижский «Арсенал»

«Арсенал» — самый значительный кинофестиваль из всех, что проводятся ныне на территории бывшего СССР. Соперничать с ним может, наверное, только сочинский «Кинотавр». «Арсенал» сегодня окончательно утратил свой прежний авангардно-элитарный характер и превратился в хорошо организованный кинофорум с обширной программой, позволяющей европейским отборщикам, не слишком углубляясь в просторы нашей Родины, посмотреть практически все сколько-нибудь значительные картины, сделанные в СНГ, а местным зрителям здесь же, на месте, познакомиться с лучшими достижениями мирового кино за прошедшие два года.

Помимо основного конкурса (впрочем, «конкурс» на «Арсенале» — понятие относительное, поскольку победитель определяется посредством жребия) программа фестиваля включала в себя огромную «Панораму», где киргизские, казахские и таджикские ленты соседствовали с фильмами Б.Блие, Э.Кустурицы и Чена Кайге, где в отдельные программы были выделены голландская, польская и британская школы кинематографии, а также мультипликация студии «Пилот»... Если учесть еще четыре ретроспективы: Марлен Дитрих, Джона Джоста, Иржи Менцеля и Райнера Вернера Фасбиндера, обширную программу «Прибытие поезда», посвященную столетию кинематографа, а также детский фестиваль «Слансера», то станет понятным, что фестиваль вполне оправдывает свое название, ибо одно из значений слова «арсенал» — большой запас чего-либо.

«Арсенал» — абсолютно киноманское мероприятие, в котором страсть к кинематографу, к коллекционированию его шедевров и раритетов явно преобладает над политическими, финансовыми, и прочими амбициями организаторов. Увидеть все фильмы, включенные в его программу, — практически невозможно, их хватило бы на четыре-пять фестивалей. Зато здесь действительно представлен контекст: посмотрев, например, не один, а три фильма модного английского режиссера Майка Ли и рядом «Божью коровку...» Кена Лоуча, несколько картин Дерека Джармена и «Дитя Макона» Питера Гринуэя, — ты действительно, не понаслышке, получаешь представление о том, что происходит сегодня в британском кино. Также и во французском, представленном на фестивале фильмами Лео Карракса, Бертрана Блие, Жака Риветта, Алена Рене, Эрика Ромера и др... Также и в «постсоветском»...

Из всех разнообразных киноведческих сюжетов, которыми «Арсенал» щедро одаривал присутствовавших на нем критиков, наиболее увлекательным мне показался именно этот — нынешнее российское кино на фоне мирового... Я прекрасно отдаю себе отчет, что это очень большая и сложная тема, которую в маленькой фестивальной заметке исчерпать невозможно. Рискну поделиться лишь некоторыми наблюдениями, неизбежно поверхностными и приблизительными.

Когда подряд смотришь много отечественных фильмов вперемешку с западными, бросается в глаза отличие, связанное не столько с качеством (кино как плохое, так и хорошее есть и у нас и у них), сколько с иным мифологическим и психологическим кодом, с иным «возрастом» и состоянием культуры.

В западном кино, когда оно не занято костюмными, историческими экзерсисами и рассказывает о сегодняшней жизни и современных людях, мы, как правило, имеем дело с драматическими коллизиями сугубо личного характера. Причиной страданий геров здесь может быть болезнь, вытесненные душевные травмы, любовные и сексуальные поражения или просто мучительное ощущение пресной бессмысленности бытия. Внешний мир, исповедующий позицию невмешательства в частную жизнь, представляет собой размеренную, устроенную, налаженную до автоматизма искусственную среду обитания, уже почти не имеющую точек соприкосновения с личностью.

В фильме Майка Ли «Обнаженный» мы видим, как странный, неприкаянный герой, словно голодный зверь, часами кружит по Лондону в поисках жертвы — человека, которому можно «влезть в душу», пробудить в нем какие-то подлинные эмоции: любви или ненависти, — чтобы напоследок ранить его и причинить ему боль. Здесь, как и в «Диких ночах» С. Коллара, как в фильмах французской «новой новой волны», — драма болезненного, тоскующего «я», навязывающего поневоле деструктивную, но свою, индивидуальную модель реализации стерильному и безлично-бесконфликтному миру. Этот мир настолько далек, что ощутить собственное существование, свое присутствие в нем герой зачастую может лишь ценой разного рода криминальных и полукриминальных провокаций, превращающих жизнь в своеобразный «театр жестокости».

Увлечение маргиналами, отбросами общества, серийными убийцами, гомосексуалистами и трансвеститами, вся эта помешанность сегодняшнего кино на инстинктах, основных и неосновных, — не что иное, как попытка нащупать хоть какую-то — природную, биологическую, на уровне элементарных реакций, — но реальную почву в искусственном мире современной цивилизации.

Даже тогда, когда перед нами конфликт вроде бы социальный, как в фильме Кена Лоуча «Божья коровка...»[1], где безалаберная мать-одиночка становится жертвой английской системы социального обеспечения, отбирающей одного за другим всех ее детей, рожденных от случайных отцов, чудовищная трагедия попранного материнского чувства воспринимается все же как частный случай. Эта несчаст-

[1] Подробнее о фильме см.: Стишова Е. Кино оптом. —«Искусство кино», 1994, № 8.

ная, импульсивная и любвеобильная женщина просто относится к типу людей в принципе несовместимых с любой системой. Но социальный механизм не запрограммирован на насилие изначально, он отлажен, рационален, удобен, и претензии к нему предъявлять так же бессмысленно, как обвинять в чем-либо автомобиль, под колеса которого случайно попал неосторожный прохожий.

Совсем не то у нас. В нашем кино отношения человека и социума носят, как правило, неизмеримо более тесный характер взаимного поглощения, нерасчленимого симбиоза. Здесь человек осознает себя не столько в границах индивидуальной души и тела, сколько в границах отведенной ему социальной роли. И основным источником драматизма в нашем кино становится выпадение героя из предназначенной ниши, утрата социальной идентификации.

Здесь мы наблюдаем не страдания какого-нибудь конкретного Ивана Ивановича, но драму Поэта, который, купив по случаю пистолет, перестает быть поэтом («Макаров» В.Хотиненко). Переживания Землемера, который лишается сомнительной привилегии быть землемером («Замок» А.Балабанова). Странноватую жизнь семейства «виноделов», проводящих время в туманных разглагольствованиях о грядущей битве с «плебеями», в которой они, видимо, должны отстоять свой элитарный сословно-культурный статус... («Секрет виноделия» А.Черныха).

В нашем кино даже модная коллизия трансвестизма разворачивается с санкции государства, превращающего сначала женщину в мужчину, а потом и мужчину, и женщину в классовый эталон, воплощенный в знаменитой скульптуре «Рабочего и Колхозницы» («Серп и Молот» С.Ливнева). Только у нас герой на фоне глобальной апокалиптической катастрофы способен произносить сентенции типа: «Я, русский интеллигент, наследник Толстого и Достоевского, а про детей забыл...» («Русская симфония» К.Лопушанского). Даже наша комедия —преимущественно комедия не характеров, а социальных масок, где действуют «интеллигенты», «хамы», «бывшие партработники», «эмигранты» и т.п. («Окно в Париж» Ю.Мамина).

Приверженность постсоветского кино к такого рода коллизиям и героям — вполне естественное следствие переживаемой обществом коллективной «родовой травмы», когда граждане, десятилетиями жившие, словно Иона в чреве кита, вдруг, Бог весть почему, оказались извергнутыми наружу, в чуждый мир, где непонятно, кто есть кто и как вообще жить дальше. В кино (это вообще характерно для художественных эманаций бессознательного) подобный комплекс воплощается в формах обобщенно-условных и символических, когда изображение быта, течение времени, наблюдение физической реальности — уступают место жестким знаковым конструкциям, заслоняющим от нашего восприятия эмпирику жизни как таковой.

Я не думаю, что тенденция, условно говоря, социального эмблематизма является плодом сознательных художественных усилий авторов картин. Она прокладывает себе путь стихийно, преобладая над всем остальным набором использованных в фильме языковых средств: от документальных вкраплений «Русской симфонии» до эстетских лиловых полов, розовых ванн и плетеных автомобилей «Секрета виноделия».

Захлебываясь в потоке социальных мутаций, наш кинематограф демонстрирует скорее непроизвольную реакцию на этот процесс, нежели его осознанную эстетическую рефлексию. Будучи пока не в состоянии художественно освоить новую реальность, кино становится полем разного рода языковых, мифологических, эстетических экспериментов, подчас варварски-неуклюжих, но подчас и весьма изысканных.

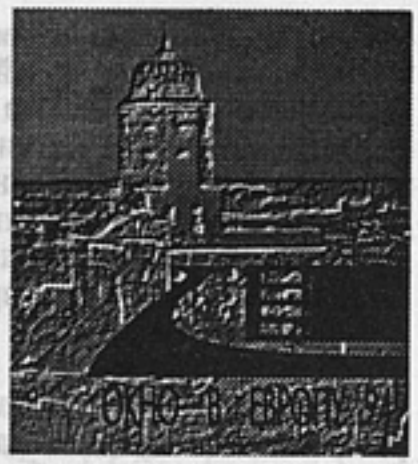
Здесь и попытки художественной контаминации разнородных мифов. Эстетика соцарта и архаическая, варварская мифология степных набегов и гладиаторских боев — в фильме Т.Тота «Дети чугунных богов». Или соединение социального мифа «о великой и ужасной эпохе» с вполне европейской кинематографической коллизией «неудовлетворенных сексуальных желаний» — в «Прорве» И.Дыховичного. В картине Н.Пьянковой «С Новым годом, Москва!» проблема социальных мутаций, как исключение, растворена в эмпирике кухонно-коммунального быта. В «Русской симфонии» К.Лопушанского мы наблюдаем попытку преодоления знакового, символического, социального пространства изнутри — посредством саркастического снятия, иронического разоблачения всевозможных общественных ролей и масок, участвующих в «дьявольском водевиле» нынешней российской жизни.

Правда, наряду с картинами, так или иначе фиксирующими подсознательную реакцию на распад тотальной родовой общности (они, на мой взгляд, образуют сегодня своего рода мейнстрим постсоветского кино), в русской программе «Арсенала» был представлен и ряд фильмов, принципиально игнорирующих эту «общую линию». Однако демонстративное «бегство от социальности» — куда бы оно ни вело — в стихию чистых ипподромных страстей, как в муратовских «Увлеченьях», или в сладкий мир девичьих грез, как в аристовских «Дождях в океане», в мир синефильских фантомов «Никотина» Е.Иванова или в мрачное, потустороннее царство теней, образ которого являл собой инфернальный Петербург сокуровских «Тихих страниц», — всякий раз бегство это носило характер сугубо индивидуального художественного жеста. При всем желании в подобных экспериментах невозможно различить контуры какой бы то ни было единой альтернативной художественной и мировоззренческой системы.

Таким образом, даже поверхностный взгляд на отечественное кино в контексте западного и мирового обнаруживает в нем ситуацию во многом пока еще безрезультатных поисков нового языка, болезненного эстетического становления, что связано в первую очередь с невнятностью самой постсоветской реальности. Здесь все еще не определилось, все находится в состоянии хаотической взвеси: индивидуальное не отделено от социального, фантомы подсознания — от рационального понимания мира, эстетическое самовыражение от самовыражения как такового... Быть может, потому, что наше кино еще толком не чувствует своего предмета, в нем совершенно не выражена также эстетическая «дистанция», установка на «искусство», на достижение формального совершенства, преобладает просто стремление излить вовне нерасчлененное и мучительное содержание растревоженного потоком непредсказуемых изменений человеческого «я».

Н.Сиривля

Как это делается в Выборге



Кинофестиваль «Окно в Европу», прошедший во второй раз, объявил своим главным приоритетом «защиту достоинства отечественного кино». Эка новость! — скажете вы. Есть ли хоть один фестиваль в России, который не клянется на тех же скрижалях? И тем не менее в Выборге это делается последовательней и решительней, чем на других известных мне кинофорумах. Дело в том, что президент фестиваля Марлен Хуциев собрал команду, которая отличается от ныне властвующих прагматиков тем, что позволяет себе роскошь иметь мировоззрение. Ядро команды, как легко догадаться, составляют шестидесятники — люди, свободные от комплекса неполноценности в связи с прискорбным фактом своего — и, увы, нашего общего — советского происхождения. Отношение к прошлому как к цивилизации, оставившей свой позитивный след в мировом кино, особый слух к ценностным поискам в постсоветском кинематографе, — на такой идейной почве возникла культурологическая концепция выборгского кинофорума.

Кинофестиваль в целом был задуман как проект, во-первых, киноведческий, даже синефильский, а во-вторых — просветительский. Второе удалось в большой мере благодаря свободному входу в кинотеатры, где крутили фестивальные программы. Город откликнулся на широкий жест дирекции необычайно благодарно и активно, опровергая теорию о том, что бесплатный товар теряет привлекательность. Правда, мощно сработала живая реклама. Публика валом валила на Аллу Ларионову, Ларису Лужину, Марианну Вертинскую. Никто не забыт и ничто не забыто.

Синефильская часть показов — ретроспективы Абрама Роома, Александра Сокурова, другие внеконкурсные программы — фильмы стран СНГ, а также Северной Европы — прошла много скромнее, чем хотелось бы, но это было предопределено географическим фактором: в тихом провинциальном Выборге нет той культурной среды, что составляет аудиторию фильмотечного кино.

Зато конкурс и секция «Премьеры» шли при почти постоянных аншлагах. Ведь для зрителей эта осенняя неделя была встречей с неизвестным кино. И встречей желанной, ибо, согласно статистике социологической службы профессора Грушина, российский зритель действительно сильно соскучился по родному кино.

Инфраструктура фестиваля, придуманная киноведом Ириной Гращенковой с помощниками, дала возможность собрать большую и разнообразную коллекцию картин — от студенческих работ и дебютов до синефильских опытов. Составители программ отказались от рутинного деления кино на игровое и неигровое и обогатили конкурсный экран документальными лентами. Кроме того — отборщикам удалось раскопать картины, о существовании которых мало кто знал.

Одна из них — «Зеленинский погост» Бориса Лизнева — стала событием кинофестиваля. Увидеть своими глазами, что в наш постмодернистский век, отказавшийся от всех ценностей, в России еще рождаются художники, томимые духовной жаждой, — это именины сердца. В контексте Выборга значительней и глубже, чем в Сочи на «Кинотавре», смотрелся «Хоровод» В.Кучинского — картина, наследующая поэтику Виктора Аристова.

Творчество покойного мастера было представлено его незавершенной работой «Дожди в океане», смонтированной Ю.Маминым. Премьера-поминание была одним из пиков фестиваля. Истинный масштаб и оригинальность Аристова начинают проясняться с большим опозданием, как это традиционно принято у нас. И он, видно, понимал, назвав одну из своих неоцененных при его жизни картин «Трудно первые сто лет».

Подарком синефилам была картина «параллельщика» А.Свешникова «Самолет», представляющая, однако, не андерграунд (его уже, к сожалению, нет), но то любительское кино, которое, будучи суперпрофессиональным, не хочет называться таковым — чтобы сохранить свою эстетическую независимость. Современная интерпретация раннего романа Сент-Экзюпери «Ранний почтовый» снята на 8-миллиметровой пленке, при нашем техническом убожестве ее проекция — всегда проблема. И все-таки, вопреки неудобствам просмотра, фильм захватывает искренней романтической интонацией и эстетической свежестью.

Конечно же, украшением фестиваля стала дилогия А.Пелешяна «Конец. Жизнь». Философская киноэссеистика Пелешяна замечательно вписалась в неслыханно пеструю палитру фестиваля. Ибо при пестроте он, фестиваль, не был всеядным — он был всего лишь живым и открытым и не боялся упреков в «дурном вкусе». Единственное, чего я так и не могла уразуметь, — почему выборгский форум назван «Окно в Европу»? Потому что рукой подать до границы с Финляндией? Скорей всего, это чисто формальный жест, дань Русско-европейской киноассоциации (РЕКА), под чьей эгидой фестиваль проходит. А если по сути, то присутствие в программе нескольких не сделавших погоды иностранных лент, в том числе из бывших советских республик, — еще не повод объявлять фестиваль международным. Тем более под таким названием, однозначно настраивающим на приснопамятные ассоциации. Но пафосто имевшего место фестиваля явно не в том, чтобы вновь «прорубить окно в Европу» (зачем ломиться в открытую дверь?). Пафос был в преодолении комплекса культурной неполноценности, в культурном самоутверждении. А конкретная задача — в поощрении фильмов-победителей в прокате. Что и было сделано: шестеро счастливчиков получат деньги на печать фильмокопий и их продвижение к зрителю.

Елена Стишова

Вопреки Киплингу,
Запад и Восток
встречаются на страницах
элитарного журнала
русскоязычного зарубежья
«Зеркало».
Все, о чем говорят и пишут
интеллектуалы пяти континентов, —
на страницах «Зеркала».
Вам всегда будет о чем рассказать
и чем удивить своих собеседников!

Стоимость годовой подписки (12 номеров) — 120 $US
Наш адрес: «Zerkalo» P.O.B. 23715 Tel-Aviv 61231 Israel

Подписка осуществляется по телефону:
151-56-51, 151-67-21
факс: 151-02-72

Вся «оскаровская» рать

ЛУЧШИЕ СЦЕНАРИСТЫ

За 1927 — 1928 годы:

За оригинальный сюжет — Бен Хект, «Подполье» (Underworld).
Номинанты — Лайош Биро, «Последний приказ» (The Last Command); Руперт Хьюз, «Лакированный парень» (The Patent Leather Kid).

За адаптацию для кино — Бенджамин Глейзер, «Седьмое небо» (Seventh Heaven).
Номинанты — Энтони Коулдуэй, «Славная Бетси» (Glorious Betsy); Альфред Кон, «Певец джаза» (The Jazz Singer).
За титры к немому фильму — Джозеф Фарнэм, «Прекрасная студентка» (The Fair Coed).

За 1928 — 1929 годы:

За сценарий — Ханс Кралы, «Патриот» (The Patriot).
Номинанты — Том Бэрри, «В старой Аризоне» (In Old Arizona) и «Храбрец» (The Valiant); Эллиот Клосон, «Морской пехотинец» (The Leatherneck); Джозефин Ловетт, «Наши танцующие дочери» (Our Dancing Daughters); Бесс Мередит, «Чудо женщин» (Wonder of Women).

За 1929 — 1930 годы:

За сценарий — Фрэнсис Мэрион, «Казенный дом» (The Big House).
Номинанты — Джулиан Джозефсон, «Дизраэли» (Disraeli); Джон Михен, «Разведенная» (The Divorcee); Хауард Эстабрук, «Улица удачи» (Street of Chance); Джордж Эббот, Максвелл Андерсон и Делл Эндрюс, «На Западном фронте без перемен» (All Quiet on the Western Front).

За 1930 — 1931 годы:

За оригинальный сюжет — Джон Монк Сондерс, «Утренний патруль» (The Dawn Patrol).
Номинанты — Роланд Браун, «Дорога в ад» (Doorway to Hell); Хэрри д'Аббади д'Арраст, Даглас Доути и Дональд Огден Стюарт, «Смех» (Laughter); Джон Брайт и Кубек Глэзмон, «Враг общества» (Public Enemy); Люсьен Хаббард и Джозеф Джексон, «Отступные деньги» (Smart Money).

За адаптацию — Хауард Эстабрук, «Симаррон» (Cimarron).
Номинанты— Сетон Миллер и Фред Нибло-младший, «Уголовный кодекс» (Criminal Code); Хорес Джексон, «Отпуск» (Holiday); Фрэнсис Фарагo и Роберт Н. Ли, «Маленький Цезарь» (Little Caesar); Джозеф Манкевич и Сэм Минц, «Скиппи» (Skippy).

За 1931 — 1932 годы:

За оригинальный сюжет — Фрэнсис Мэрион, «Чемпион» (The Champ).
Номинанты — Гровер Джонс и Уильям Слэвенс Макнатт, «Леди и джентльмен» (Lady and Gent); Люсьен Хаббард, «Главный свидетель» (Star Witness); Адела Роджерс Сейнт-Джон и Джейн Мерфин, «Какова цена Голливуда» («What price Hollywood?»).

За адаптацию — Эдвин Берк, «Плохая девушка» (Bad Girl).
Номинанты — Сидни Хауард, «Эрроусмит» (Arrowsmith); Перси Хит и Сэмьюэл Хоффенстайн, «Доктор Джекил и мистер Хайд» (Dr. Jekyll and Mr. Hyde).

За 1932 — 1933 годы:

За оригинальный сюжет — Роберт Лорд, «Проезд в одну сторону» (One Way Passage).

Номинанты — Фрэнсис Мэрион, «Боксер и леди» (The Prizefighter and the Lady); Чарлз Макартур, «Распутин и императрица» (Rasputin and the Empress).

За адаптацию — Виктор Хирмен и Сэра Й. Мейсон, «Маленькие женщины» (Little Women).
Номинанты — Роберт Рискин, «Леди на день» (Lady for a Day); Пол Грин и Соня Левьен, «Городская ярмарка» (State Fair).

За 1934 год:

За оригинальный сюжет — Артур Сизар, «Манхэттенская мелодрама» (Manhattan Melodrama).
Номинанты — Мори Грэшин, «Убежище» (Hide-Out); Норман Красна, «Самая богатая девушка в мире» (Richest Girl in the World).

За адаптацию — Роберт Рискин, «Это случилось однажды ночью» (It Happened One Night).
Номинанты — Фрэнсис Гудрич и Альберт Хэккет, «Тонкий человек» (The Thin Man); Бен Хект, «Да здравствует Вилья!» (Viva Villa).

За 1935 год:

За оригинальный сюжет — Бен Хект и Чарлз Макартур, «Негодяй» (The Scoundrel).
Номинанты — Мосс Харт, «Бродвейская мелодия 1936 года» (Broadway Melody of 1936); Дон Хартмен и Стивен Эйвери, «Веселый обман» (The Gay Deception).

За адаптацию — Дадли Николс, «Осведомитель» (The Informer).
Номинанты — Ахмед Абдулла, Джон Л. Болдерстон, Гровер Джонс, Уильям Слэвенс Макнатт и Вальдемар Янг, «Дела и дни бенгальского улана» (The Lives of a Bengal Lancer); Джулс Фертмен, Тэлбот Дженнигс и Кэри Уилсон, «Мятеж на «Баунти» (Mutiny on the Bounty).

За 1936 год:

За оригинальный сюжет — Пьер Коллингс и Шеридан Гибни, «Повесть о Луи Пастере» (The Story of Louis Pasteur).
Номинанты — Норман Красна, «Ярость» (Fury); Уильям Энтони Магайр, «Великий Зигфельд» (The Great Ziegfeld); Роберт Хопкинс, «Сан-Франциско» (San Francisco); Адель Коммандини, «Три милых девушки» (Three Smart Girls).

За адаптацию — Пьер Коллингс и Шеридан Гибни, «Повесть о Луи Пастере».
Номинанты — Фрэнсис Гудрич и Альберт Хэккет, «За тонким человеком» (After the Thin Man); Сидни Хауард, «Додсворт» (Dodsworth); Роберт Рискин, «Мистер Дидс переезжает в город» (Mr. Deeds Goes to Town); Эрик Хэтч и Моррис Рискинд, «Мой Годфри» (My Man Godfrey).

За 1937 год:

За оригинальный сюжет — Уильям А. Уэллман и Роберт Карсон, «Звезда родилась» (A Star Is Born).
Номинанты — Роберт Лорд, «Черный легион» (Black Legion); Нивен Буш, «В старом Чикаго» (In Old Chicago); Хайнц Херальд и Геза Херчег, «Жизнь Эмиля Золя» (The Life of Emile Zola); Ханс Кралы, «Сто мужчин и одна девушка» (One Hundred Men and a Girl).

За адаптацию — Хайнц Херальд, Геза Херчег и Норман Райлли Рейн, «Жизнь Эмиля Золя».
Номинанты — Вина Делмар, «Ужасная правда» (The Awful Truth); Марк Конноли, Джон Ли Махин и Дейл Ван Эври, «Отважные капитаны» (Captains Courageous); Моррис Рискинд и Энтони Вайллер, «Выход на сцену» (Stage Door); Элан Кэмбелл, Роберт Карсон и Дороти Паркер, «Звезда родилась».

За 1938 год:

За оригинальный сюжет — Элеанор Гриффин и Дор Скэри, «Город мальчиков» (Boys Town).
Номинанты — Эрвинг Берлин, «Рэгтайм-бэнд Александера» (Alexander's Ragtime Band); Роуленд Браун, «Ангелы с грязными лицами» (Angels with Dirty Faces); Джон Хауард Лоусон, «Блокада» (Blockade); Марселла Берк и Фредерик Конер, «Без ума от музыки» (Mad about Music); Фрэнк Уид, «Летчик-испытатель» (Test Pilot).

За адаптацию — Джордж Бернард Шоу, «Пигмалион» (Pygmalion).
Номинанты — Джон Михен и Дор Скэри, «Город мальчиков»; Иэн Дэлримпл, Элизабет Хилл и Фрэнк Уид, «Цитадель» (The Citadel); Ленор Коффи и Джулиус Дж. Эпстайн, «Четыре дочери» (Four Daughters), Роберт Рискин, «С собой не унесешь» (You Can't Take It with You).

За 1939 год:

За оригинальный сюжет — Льюис Р. Фостер, «Мистер Смит едет в Вашингтон» (Mr. Smith Goes to Washington).
Номинанты — Феликс Джексон, «Мать—одиночка» (Bachelor Mother); Милдред Крэм и Лео Маккери, «Любовный роман» (Love Affair); Мельхиор Лендьел, «Ниночка» (Ninotchka); Ламар Тротти, «Юный мистер Линкольн» (Young Mr. Lincoln).

За адаптацию — Сидни Хауард, «Унесенные ветром» (Gone with the Wind).
Номинанты — Эрик Машвиц, Р.К. Шериф и Клодин Уэст, «До свидания, мистер Чипс» (Goodbye Mr. Chips); Сидни Бакмен, «Мистер Смит едет в Вашингтон»; Чарлз Брэккет, Уолтер Райш и Билли Уайлдер, «Ниночка»; Бен Хект и Чарлз Макартур, «Грозовой перевал» (Wuthering Heights).

За 1940 год:

За оригинальный сюжет — Престон Стерджес, «Великий Макгинти» (The Great McGinty).
Номинанты — Бен Хект, «Ангелы над Бродвеем» (Angels over Broadway); Норман Бернсайд, Хайнц Херальд и Джон Хьюстон, «Магическая ампула доктора Эрлиха» (Dr. Ehrlich's Magic Bullet); Чарлз Беннет и Джоан Хэррисон, «Иностранный корреспондент» (Foreign Correspondent); Чарлз Чаплин, «Великий диктатор» (The Great Dictator).

За адаптацию — Дональд Огден Стюарт, «Филадельфийская история» (The Philadelphia Story).
Номинанты — Наннелли Джонсон, «Гроздья гнева» (The Grapes of Wrath); Долтон Трамбо, «Китти Фойл» (Kitty Foyle); Дадли Николс, «Долгий путь домой» (The Long Voyage Home); Роберт Э. Шервуд и Джоан Хэррисон, «Ребекка» (Rebecca).

За 1941 год:

За оригинальный сюжет — Хэрри Сигалл, «Вот и мистер Джордан» (Here Comes Mr. Jordan).
Номинанты — Томас Монроу и Билли Уайлдер, «С огоньком!» (Ball of Fire); Монктон Хоффи, «Леди Ева» (The Lady Eve); Ричард Коннелл и Роберт Преснелл, «Познакомьтесь с Джоном Доу» (Meet John Doe); Гордон Уэллесли, «Ночной поезд» (Night Train).

За оригинальный сценарий — Герман Дж. Манкевич и Орсон Уэллс, «Гражданин Кейн» (Citizen Kane).
Номинанты — Норман Красна, «Дьявол и мисс Джонс» (The Devil and Miss Jones); Хэрри Чэндли, Абем Финкел, Джон Хьюстон и Хауард Кох, «Сержант Йорк» (Sergeant York); Карл Танберг и Дэррел Уэйр, «Высокий, темноволосый и красивый» (Tall, Dark and Handsome).

За адаптацию — Сидни Бакмен и Сетон И. Миллер, «Вот и мистер Джордан».
Номинанты — Чарлз Брэккет и Билли Уайлдер, «Задержите рассвет» (Hold Back the Dawn); Филип Данн, «Как зелена была моя долина» (How Green Was My Valley); Лилиан Хелман, «Лисички» (The Little Foxes); Джон Хьюстон, «Мальтийский сокол» (The Maltese Falcon).

За 1942 год:

За оригинальный сюжет — Эмерик Прессбургер, «49-я параллель» (Forty Ninth Parallel), Великобритания.
Номинанты — Эрвинг Берлин, «Гостиница на каникулы» (Holiday Inn); Пол Галлико, «Гордость янки» (Pride of the Yankees); Сидни Хэрмон, «Весь город говорит» (Talk of the Town); Роберт Бакнер, «Янки дудль денди» (Yankee Doodle Dandy).

За оригинальный сценарий — Майкл Канин и Ринг Ларднер-младший, «Женщина года» (Woman of the Year).
Номинанты — Майкл Пауэлл и Эмерик Прессбургер, «Один из наших самолетов пропал» (One of Our Aircraft Is Missing), Великобритания; Фрэнк Батлер и Дон Хартмен, «Дорога в Марокко» (Road to Morocco); У.Р. Бернетт и Фрэнк Батлер, «Остров в кильватере» (Wake Island); Джордж Оппенхаймер, «Война против миссис Хэдли» (The War against Mrs. Hadley).

За адаптацию — Джордж Фрешел, Джеймс Хилтон, Клодин Уэст и Артур Уимперис, «Миссис Минивер» (Mrs. Miniver).
Номинанты — Родни Экланд, Эмерик Прессбургер, «49-я параллель»; Герман Дж. Манкевич и Джо Сверлинг, «Гордость янки»; Джордж Фрешел, Клодин Уэст и Артур Уимперис, «Плоды случайности» (Random Harvest); Сидни Бакмен и Ирвин Шоу, «Весь город говорит».

За 1943 год:

За оригинальный сюжет — Уильям Сароян, «Человеческая комедия» (The Human Comedy).

Номинанты — Гай Гилпэтрик, «Бой в Северной Атлантике» (Action in the North Atlantic); Стив Фишер, «Направление — Токио» (Destination Tokyo); Фрэнк Росс и Роберт Рассел, «В тесноте да не в обиде» (The More the Merrier); Гордон Макдонелл, «Тень сомнения» (The Shadow of a Doubt).

За оригинальный сценарий — Норман Красна, «Принцесса О'Рорк» (Princess O'Rourke).
Номинанты — Дадли Николс, «Военно—воздушные силы» (Air Force); Ноэл Коуард, «В котором мы служим» (In Which We Serve), Великобритания; Эллан Скотт, «И с гордостью мы приветствуем» (So Proudly We Hail!); Лиллиан Хелман, «Северная звезда» (The North Star).

За адаптацию — Джулиус Дж. и Филип Дж. Эпстайн, Хауард Кох, «Касабланка» (Casablanca).
Номинанты — Наннелли Джонсон, «Святые узы брака» (Holy Matrimony); Ричард Флурной, Льюис Р. Фостер, Фрэнк Росс и Роберт Рассел, «В тесноте да не в обиде»; Джордж Ситон, «Песнь о Бернадетт» (The Song of Bernadette); Дэшиел Хэммет, «Дозор на Рейне» (Watch on the Rhine).

За 1944 год:

За оригинальный сюжет — Лео Маккери, «Иду своим путем» (Going My Way).
Номинанты — Дэвид Бем и Чэндлер Спрейг. «Парень по имени Джо» (A Guy Named Joe); Джон Стейнбек, «Спасательная шлюпка» (Lifeboat); Альфред Нойманн и Джозеф Тэн, «Никто не убежит» (None Shall Escape); Эдвард Доэрти и Джулс Шермер, «Салливаны» (The Sullivans).

За оригинальный сценарий — Ламар Тротти, «Уилсон» (Wilson).
Номинанты — Престон Стерджес, «Привет побеждающему герою» (Hail the Conquering Hero) и «Чудо залива Моргана» (The Miracle of Morgan's Creek); Ричард Коннелл и Глэдис Леман, «Две девушки и моряк» (Two Girls and a Sailor); Джером Кейди, «Крыло и молитва» (Wing and a Prayer).

За адаптацию — Лео Маккери, «Иду своим путем».
Номинанты — Рэймонд Чендлер и Билли Уайлдер, «Двойная страховка» (Double Indemnity); Джон Л. Болдерстон, Уолтер Райш и Джон Ван Друтен, «Газовый свет» (Gaslight); Джей Дрэтлер, Сэмьюэл Хоффенстайн и Бетти Райнхардт, «Лора» (Laura); Эрвинг Брекер и Фред Ф. Финкелхоффе, «Встречай меня в Сент-Луисе» (Meet Me in St. Louis).

За 1945 год:

За оригинальный сюжет — Чарлз Дж. Бут, «Дом на 92-й улице» (The House on 92nd Street).
Номинанты — Ласло Горог и Томас Монроу, «Романы Сьюзен» (The Affairs of Susan); Джон Стейнбек и Джек Вагнер, «Медаль для Бенни» (A Medal for Benny); Алва Бесси, «Цель — Бирма́» (Objective — Burma); Эрнст Маришка, «Песнь, которую надо запомнить» (A Song to Remember).

За оригинальный сценарий — Ричард Швейцер, «Мари Луиз» (Marie Louise).
Номинанты — Филип Йордан, «Диллинджер» (Dillinger); Майлс Коннолли, «Музыка для миллионов» (Music for Millions); Милтон Холмс, «Непристойный О'Рорк» (Salty O'Rourke); Хэрри Керниц, «Что дальше, капрал Харгроув» (What Next, Corporal Hargrove).

За адаптацию — Чарлз Брэккет и Билли Уайлдер, «Потерянный уик-энд» (The Lost Weekend).
Номинанты — Леопольд Атлас, Гай Эндор, Филип Стивенсон, «История рядового Джо» (The Story of G.I. Joe); Рональд Макдагалл, «Милдред Пирс» (Mildred Pierce); Альберт Мальц, «Гордость морской пехоты» (Pride of the Marines); Фрэнк Дэвис и Тесс Слезингер, «Дерево растет в Бруклине» (A Tree Grows in Brooklyn).

За 1946 год:

За оригинальный сюжет — Клеменс Дейн, «Идеальные незнакомцы» (Perfect Strangers), Великобритания, 1945, американское название — «Отпуск вне брака» (Vacation from Marriage).
Номинанты — Владимир Познер, «Тусклое зеркало» (The Dark Mirror); Джек Пэтрик, «Странная любовь Марты Айверс» (The Strange Love of Martha Ivers); Виктор Тривас, «Чужестранец» (The Stranger); Чарлз Брэккет, «Каждому свое» (To Each His Own).

За оригинальный сценарий — Мюриэль и Сидни Бокс, «Седьмая вуаль» (The Seventh Veil), Великобритания, 1945.
Номинанты — Рэймонд Чендлер, «Голубой георгин» (The Blue Dahlia); Жак Превер, «Дети райка» (Les enfants du paradis), Франция, 1944; Бен Хект, «Дурная слава» (Notorious); Норман Панама и Мелвин Фрэнк, «Дорога в Утопию» (Road to Utopia).

За адаптацию — Роберт Э. Шервуд, «Лучшие годы нашей жизни» (The Best Years of Our Lives).
Номинанты — Салли Бенсон и Тэлбот Дженнингс, «Анна и сиамский король» (Anna and the King of Siam); Энтони Хэвелок-Аллан, Дэвид Лин и Рональд Ним, «Короткая встреча» (Brief Encounter), Великобритания, 1945;

Энтони Вайллер, «Убийцы» (The Killers); Серджо Амидеи и Федерико Феллини, «Рим — открытый город» (Roma citta aperta), Италия, 1945.

За 1947 год:

За оригинальный сюжет — Валентайн Дэвис, «Чудо на 34-й улице» (Miracle on 34th Street).
Номинанты — Жорж Шапро и Рене Уилер, «Клетка для соловьев» (A Cage of Nightingales); Херберт Клайд Льюис и Фредерик Стефани, «Это случилось на 5-й авеню» (It Happened on 5th Avenue); Элеазар Липски, «Поцелуй смерти» (Kiss of Death); Дороти Паркер и Фрэнк Кэветт, «Крушение — история женщины» (Smash—Up — The Story of Woman).

За оригинальный сценарий — Сидни Шелдон, «Холостяк и малолетка» (The Bachelor and the Bobbysoxer).
Номинанты — Абрахам Полонски, «Тело и душа» (Body and Soul); Рут Гордон и Гарсон Канин, «Двойная жизнь» (A Double Life); Чарлз Чаплин, «Месье Верду» (Monsieur Verdoux); Серджо Амидеи, Адольфо Франчи, К.Дж. Виола и Чезаре Дзаваттини, «Шуша» (Sciuscia), Италия, 1946.

За адаптацию — Джордж Ситон, «Чудо на 34-й улице».
Номинанты — Ричард Мерфи, «Бумеранг» (Boomerang); Джон Пэкстон, «Перекрестный огонь» (Crossfire); Мосс Харт, «Джентльменское соглашение» (Gentleman's Agreement); Дэвид Лин, Рональд Ним и Энтони Хэвелок-Аллан, «Большие ожидания» (The Great Expectations), Великобритания.

За 1948 год:

За оригинальный сюжет — Ричард Швейцер и Дэвид Уэкслер, «Поиски» (The Search).
Номинанты — Фрэнсис и Роберт Флаэрти, «Луизианская история» (The Louisiana Story); Мэлвин Уолд, «Обнаженный город» (The Naked City); Борден Чейз, «Красная река» (Red River); Эмерик Прессбургер, «Красные туфельки» (The Red Shoes), Великобритания.

За адаптацию — Джон Хьюстон, «Сокровище Сьерра Мадре» (Treasure of Sierra Madre).
Номинанты — Чарлз Брэккет, Билли Уайлдер и Ричард Л. Брин, «Зарубежный роман» (A Foreign Affair); Ирмгард Фон Кьюб, Аллен Винсент, «Джонни Белинда» (Johnny Belinda); Ричард Швейцер и Дэвид Уэкслер, «Поиски»; Фрэнк Партос и Миллен Брэнд, «Змеиная яма» (The Snake Pit).

За 1949 год:

За оригинальный сюжет — Даглас Морроу, «История Стрэттона» (The Stratton Story).
Номинанты — Клер Бут Лейс, «Отправляйся в стойло» (Come to the Stable); Шерли У. Смит и Валентайн Дэвис, «Это происходит каждую весну» (It Happened Every Spring); Хэрри Браун, «Пески Иводзима» (Sands of Iwo Jima); Вирджиния Келлогг, «До белого каления» (White Heat).

За оригинальный сценарий — Роберт Пирош, «Поле боя» (Battleground).
Номинанты — Сидни Бакмен, «Вновь поет Джолсон» (Jolson Sings Again); Алфред Хейс, Федерико Феллини, Серджо Амидеи, Марчелло Пальеро, Роберто Росселлини, «Пайза» (Paisa), Италия, 1946; Т.Э.Б. Кларк, «Паспорт в Пимлико» (Passport to Pimlico), Великобритания; Хелен Левитт, Джэнис Лоуб и Сидни Мейерс, «Тихий» (The Quiet One).

За адаптацию — Джозеф Лео Манкевич, «Письмо трем женам» (A Letter to Three Wives).
Номинанты — Роберт Россен, «Вся королевская рать» (All the King's Men); Чезаре Дзаваттини, «Похитители велосипедов» (Ladri di biciclette), Италия, 1948; Карл Формен, «Чемпион» (Champion); Грэм Грин, «Поверженный идол» (Fallen Idol), Великобритания, 1948.

За 1950 год:

За оригинальный сюжет — Эдна и Эдвард Энхальт, «Паника на улицах» (Panic in the Streets).
Номинанты — Джузеппе Де Сантис и Карло Лидзани, «Горький рис» (Riso amaro), Италия, 1949; Леонард Спигелгасс, «Улица тайны» (Mystery Street); Уильям Бауэрс, Андре Де Тот, «Стрелок» (Gunfighter), Сай Гомберг, «Когда Уилли придет, маршируя, домой» (When Willie Comes Marching Home).

За оригинальный сценарий — Чарлз Брэккет, Билли Уайлдер и Д.М. Маршмен-младший, «Сансет бульвар» (Sunset Boulevard).
Номинанты — Рут Гордон и Гарсон Канин, «Ребро Адама» (Adam's Rib); Вирджиния Келлогг и Бернард К. Шенфельд, «Заключенная» (Caged); Карл Формен, «Мужчины» (The Men); Джозеф Лео Манкевич и Лессер Сэмьюэлс, «Нет выхода» (No Way Out).

За адаптацию — Джозеф Лео Манкевич, «Всё о Еве» (All about Eve).
Номинанты — Бен Мэддоу и Джон Хьюстон, «Асфальтовые джунгли» (The Asphalt Jungle); Альберт Маннхаймер, «Рожденная вчера» (Born Yesterday); Майкл Блэнкфорт, «Сломанная стрела» (Broken Arrow); Фрэнсис Гудрич и Альберт Хэккет, «Отец невесты» (Father of the Bride).

За 1951 год:

За оригинальный сюжет — Пол Ден и Джеймс Бернард, «За семь дней до полудня» (Seven Days to Noon), Великобритания, 1950.
Номинанты — Бадд Боттикер и Рей Наззаро, «Тореадор и леди» (The Bullfighter and the Lady); Оскар Миллард, «Водолазы» (The Frogmen); Роберт Рискин и Лайам О'Брайен, «Вот идет жених» (Here Comes the Groom); Альфред Хейс и Стюарт Стерн, «Тереза» (Teresa).

За оригинальный сценарий — Элан Джей Лернер, «Американец в Париже» (An American in Paris).
Номинанты — Билли Уайлдер, Лессер Сэмьюэлс и Уолтер Ньюмен, «Большой карнавал» (The Big Carnival); Филип Данн, «Давид и Вирсавия» (David and Bathsheba); Роберт Пирош, «И погибни в бою!» (Go for Broke!); Кларенс Грин и Рассел Рауз, «Колодец» (The Well).

За адаптацию — Майкл Уилсон и Хэрри Браун, «Место под солнцем» (A Place in the Sun).
Номинанты — Джеймс Эйджи и Джон Хьюстон, «Африканская королева» (The African Queen); Филип Йордан и Роберт Уайлер, «Детективная история» (Detective Story); Жак Натансон и Макс Офюльс, «Карусель» (La ronde), Франция, 1950; Теннесси Уильямс, «Трамвай «Желание» (A Streetcar Named Desire).

За 1952 год:

За оригинальный сюжет — Фредерик М. Фрэнк, Теодор Сейнт-Джон и Фрэнк Кэветт, «Величайшее представление на Земле» (The Greatest Show on Earth).
Номинанты — Лео Маккери, «Мой сын Джон» (My Son John); Мартин Голдсмит и Джек Ленард, «Узкая грань» (The Narrow Margin); Гай Троспер, «Гордость Сент-Луиса» (The Pride of St. Louis); Эдна и Эдвард Энхальт, «Снайпер» (The Sniper).

За оригинальный сценарий — Т.Э.Б. Кларк, «Банда с Лавендер Хилл» (The Lavender Hill Mob), Великобритания, 1951.
Номинанты — Сидни Бем, «Атомный город» (The Atomic City); Терренс Рэттиган, «Звуковой барьер» (The Sound Barrier), Великобритания; Рут Гордон и Гарсон Канин, «Пэт и Майк» (Pat and Mike); Джон Стейнбек, «Вива, Сапата!» (Viva Zapata!).

За адаптацию — Чарлз Шнее, «Плохой и прекрасная» (The Bad and the Beautiful).
Номинанты — Майкл Уилсон, «Пять пальцев» (Five Fingers); Карл Формен, «Ровно в полдень» (High Noon); Роджер Макдагалл, Джон Дайтон и Александр Маккендрик, «Человек в белом костюме» (The Man in the White Suit), Великобритания; Фрэнк С. Ньюджент, «Тихий человек» (The Quiet Man).

За 1953 год:

За оригинальный сюжет — Иэн Маклеллан Хантер, «Римские каникулы» (Roman Holiday).
Номинанты — Бирн Лей-младший, «Высоко и далеко» (Above and Beyond); Алек Коппел, «Рай капитана» (The Captain's Paradise), Великобритания; Джозеф Берстин, Рей Эшли, Моррис Энгел и Рут Оркин, «Маленький беглец» (The Little Fugitive).

За оригинальный сценарий — Чарлз Брэккет, Уолтер Райш и Ричард Брин, «Титаник» (Titanic).
Номинанты — Бетти Комден и Адольф Грин, «Все на сцену» (Band Wagon); Ричард Мерфи, «Крысы пустыни» (The Desert Rats); Сэм Ролф и Хэролд Джек Блум, «Голая вершина» (The Naked Spur); Миллард Кауфман, «Будь на высоте» (Take the High Ground).

За адаптацию — Дэниел Тарадаш, «Отныне и вовеки веков» (From Here to Eternity).
Номинанты — Эрик Эмблер, «Суровое море» (The Cruel Sea), Великобритания; Хелен Дойч, «Лили» (Lili); Иэн Маклеллан Хантер и Джон Дайтон, «Римские каникулы»; А.Б. Гатри-младший, «Шейн» (Shane).

Сергей Кудрявцев

Фильмография

«Андрэ», 10 ч.

«Тернер Пикчерз» (США), 1994.

Автор сценария Дана Баратта. Режиссер Джордж Миллер. Оператор Томас Берстин. Художник Уильям Эллиот. Композитор Барнос Раулонд. Продюсер Аннэт Хэндли.

Роли исполняют: Кит Кэррадайн, Тина Майорино, Челси Филд.

Права проката: АОЗТ «Компания Третьяковка». Тел. 231-01-83.

«Багдадская красавица» («Шахерезада»), 10 ч.

«Телемакс/Синемакс», «Антен-2» (Италия — Франция — ФРГ), 1990.

Авторы сценария Филипп де Брока, Жером Тоннер. Режиссер Филипп де Брока. Оператор Джин Тернер. Художник Франсуа де Ламон. Композитор Габриэль Йаред. Продюсер Андре Джау.

Роли исполняют: Кэтрин Джонс, Тьери Лермит, Витторио Гасман.

Права проката: АО «СЭФ-Кинотон». Тел. 369-24-25.

«Вперед, за сокровищами Гетмана!», 9 ч.

Киностудия им. А.Довженко (Украина), 1993.

Автор сценария Л.Слуцкий. Режиссер В.Кастелли. Оператор В.Запорожченко. Художник А.Шеремет. Продюсеры И.Федорович. В.Савельев. Композитор И.Стоцюк.

Роли исполняют: А.Бондаренко, Ю.Евсюков, Е.Паперный, Н.Гебдовская.

Права проката: ТОО «Студия АС». Тел. 202-17-97.

«Жажда золота», 8 ч.

«Гомон» (Франция), 1993.

Авторы сценария Жерар Ури, Марсель Жульян. Режиссер Жерар Ури. Оператор Тоннино Делли Колли. Художник Уилли Хольт. Композитор Владимир Космa.

Роли исполняют: Кристиан Клавье, Цилла Шелтон, Катрин Жакоб.

Права проката: АОЗТ «Кинокомпания Мост-Медиа». Тел. 229-67-13.

«Игрок», 13 ч.

«Спелинг Филмз Интертейнмент» (США), 1991.

Автор сценария Михаил Толкин. Режиссер Роберт Олтмен. Оператор Жан Лепин. Художник Джеори Флеминд. Композитор Томас Ньюмен.

Роли исполняют: Тим Роббинс, Гретта Скакки, Фред Уорд.

Права проката: ТОО «Центр Скип-Фильм». Тел. 230-79-81.

«Коварство славы» («Большая усталость»), 9 ч.

«Гомон», «ТФ-1», «Канал +» (Франция), 1994.

Автор сценария и режиссер Мишель Блан. Оператор Эдуардо Серра. Художник Карлос Конти. Композитор Рене-Марк Бини.

Роли исполняют: Мишель Блан, Кароль Буке, Филипп Нуаре.

Права проката: АОЗТ «Кинокомпания Мост-Медиа». Тел. 229-67-13.

«Леон-киллер», 10 ч.

«Гомон» (Франция), 1994.

Автор сценария и режиссер Люк Бессон. Оператор Тьерри Арбога. Композитор Эрик Серра.

Роли исполняют: Жан Рено, Гарри Олдман, Натали Портман.

Права проката: АОЗТ «Кинокомпания Мост-Медиа». Тел. 229-67-13.

«Максимальное ускорение», 11 ч.

«Голливуд Пикчерз» (США), 1994.

Автор сценария Дэвид Твоуи. Режиссер Диран Сарафьян. Композитор Джоэл Мак Нили.

Роли исполняют: Чарли Шин, Настасья Кински, Джеймс Гондолфини.

Права проката: АО «Екатеринбург Арт». Тел. (3432) 57-34-08.

«Некуда бежать», 10 ч.

«Коламбия Пикчерз» (США), 1993.

Авторы сценария Джое Эстерхаз, Лесли Бохем. Режиссер Роберт Хармон. Оператор Дэвид Гриббл. Художник Дэннис Вашингтон. Композитор Марк Ишем. Продюсеры Крег Баумгартен, Гэри Адельсон.

Роли исполняют: Жан-Клод Ван Дамм, Розанна Алкет, Киран Калкин.

Права проката: АОЗТ «Гемини Фильм Интернациональ». Тел. 921-08-54.

«Пешаварский вальс», 9 ч.

«Дард Компани ЛТД», Кинокомпания «Искона» (Россия), 1993.

Авторы сценария и режиссеры Т.Бекмамбетов, Г.Каюмов. Операторы Ф.Аранышев, С.Трофимов. Художник С.Курманбеков. Композитор А.Войтинский.

Роли исполняют: Б.Кушнер, В.Вержбицкий, М.Копчинский.

Права проката: АОЗТ «Видео Интернешнл». Тел. 201-85-14.

«Полицейская академия-7: миссия в Москве», 10 ч.

«Уорнер Бразерс» (США), 1993.

Автор сценария Рэндольф Дэвис. Режиссер Алан Меттер. Оператор Иен Джонс. Художник Тим Фортман. Композитор Роберт Фолс.

Роли исполняют: Джордж Гейнс, Майкл Уинслоу, Дэвид Граф.

Права проката: АО «СЭФ-Кинотон». Тел. 369-24-25.

«Смертельная близость», 10 ч.

«Коламбиа Пикчерз» (США), 1993.

Автор сценария Роуди Хэрингтон. Режиссеры Арнон Милчан, Роуди Хэрингтон. Оператор Мэк Алберг. Художник Грегг Франсекс. Композитор Брэд Фидель. Продюсеры Арнон Милчан, Хант Лоури.

Роли исполняют: Брюс Уиллис, Сара Джессика Паркер и др.

Права проката: АОЗТ «Гемини Фильм Интернациональ». Тел. 921-08-54.

«Солдаты фортуны», 10 ч.

«Помаранс Корп.», «А.В.В.», «Грандвью Авеню Пикчерз» (США), 1994.

Авторы сценария Стен Рогов, Джон Сэйлс, Итан Рейф. Режиссер Перри Ланг. Оператор Рон Шмидт. Художник Стив Спенс. Композитор Жерар Гурье. Продюсер Артур Голдблатт.

Роли исполняют: Дольф Лундгрен, Шарлот Люис и др.

Права проката: АО «Екатеринбург Арт». Тел. (3432) 57-34-08.

«Цвет ночи», 12 ч.

«Синерджи Пикчерз Интертейнмент», «Синерджи Прод. Инк.» (США), 1994.

Авторы сценария Мерью Чэмпен, Билли Рэй. Режиссер Ричард Раш. Оператор Дитрих Лохменн. Композитор Доминик Фронтьер.

Роли исполняют: Брюс Уиллис, Джейн Марч и др.

Права проката: АО «Екатеринбург Арт» Тел. (3432) 57-34-08.

«Четыре свадьбы и одни похороны», 12 ч.

«Полиграм Филм Интертейнмент» (Англия), 1993.

Автор сценария Ричард Картис. Режиссер Майк Ньюэлл. Оператор Майкл Колтер. Художник Мэгги Грей. Композитор Ричард Родней Бэннет.

Роли исполняют: Хью Грант, Энди Макдауэлл, Кристин Скот.

Права проката: АО «СЭФ-Кинотон». Тел. 369-24-25

SUMMARY

IK Premiere

A set of stuff devoted to the Oscar-award winner BURNT BY THE SUN by Nikita Mikhalkov. Two reviews by Alexandre Arkhangelsky and Yuri Bogomolov, analysing artistic structure and ideological motives of the picture; fragments from N.Mikhalkov's press-conference at the Amber Panther film festival (Svetlogorsk); Tatyana Cherednichenko's notes on the first night of the movie in the concert hall Russia.

Pro et contra
St.Rassadin. Eulogy for normality,or A Russian intelligent.

A fragment from a new book of St.Rassadin RUSSIANS,OR FROM GENTRY TO INTELLIGENTS reflecting on creativity of Anton Chekhov and fates of Russian intelligentsia.

Reflections and Analyses
Lilia Mamatova. A Traditionalist.

Lilia Mamatova reviews two latest works of Lev Kulidjanov — TO DIE IS NOT TERRIFYING and FORGET-ME-NOTS through the context of life achievments of a well-known director who has been the head of the Union of Film-makers of the USSR for years.

Karina Dobrotvorskaya. Shattered.

A review of St.Peterburg's director Dmitri Dolinin's A GOLDEN RING, A BUNCH OF SCARLET ROSES after Chekhov's novelette IN THE RAVINE.

Peter Vail. Uncle Vanya, Scenes from New York Life.

Peter Vail reviewes Louis Malle's VANYA FROM 42 STREET — a screen adaptation of a Broadway hit — as a cinema event and an important document of social reality.

Pro et contra
Vadim Tsaryov. A ritual flower.

An essay of a witting philosopher devoted to the problem of traditions in Western Europe, in Great Britain in particular.

Portraits

Translation of Alison Light's THE IMPORTANCE OF BEING ORDINARY describing phenomenon of Kenneth Branagh and his snowballing popularity. The authour looks for the reason for his success in a dialectical coincidence of his creative flaws and merits.

Portrait of style
Andrei Plakhov. Reincarnation of Little Buddha and Great style.

A new rubric is ushered in by a noted critic discussing academic style in the epoch of postmodern.

9818

Plots and facts
Rashit Yangirov. Beginning of Tsar's chronicle.
S.Kazakova, S.Kazakov. Their Majesties' cinema.

The stuff tells of filming of coronation of Nikolai II and movie inclinations of the monarch's family.

Portraits
Andrei Khrenov. Russian American lady.

A story of a Russian actress Alla Nazimova, a legend of Hollywood of the silents.

Hollywood Chronicle

Fragments from R.Windler's SWEETHEART. The Story of Mary Pickford.

ВСЕСОЮЗНАЯ
Орден „ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1995 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР

IK collection

Movie-posters of the 20-ies.

The chronicle of cinema.

Cinema events embracing 1911—1919.

Festivals
Nina Tsyrkun. Orson Welles' kiss. (Venice-94).

Coverage of the Venice Film Festival.

Ludmila Donets. Artur Peleshian et al.

To Be or Not to Be?
An article by Ludmila Donets and discussion with participation of well-known Russian docu-directors Lev Roshal, Alexei Gabrilovich, Tengiz Semyonov, Sergei Knyazev, Klim Lavrentyev, Valeri Balayan, Vladilen Kuzin, Boris Golovnya,Igor Grigoryev and others treating a programme of Ekaterinburg festival (1994), present and future of Russian documentaries.

Scripts
Sergei Solovyov.Ivan Turgenev. Metaphysics of love.

Literary improvisations of a well-known film-maker about love adventures of Russian classic Ivan Turgenev.

Non stop

Notes on film festivals of 1994 on the territories of the ex-USSR: CRYSTAL TEAR (Magnitogorsk), AMBER PANTHER (Svetlogorsk), MOVIE-SHOCK (Anapa), FEST OF FEST (St.Peterburg), ARSENAL (Riga), WINDOW INTO EUROPE (Vyborg).

IK Dossier

All the Oscar men — the full list of the best script-writers, award-winners and nominees.

Filmography

Delta Air Lines
Is Proud to Support
The Work
Of «Iskusstvo Kino»
Delta Air Lines
гордится
сотрудничеством
с журналом
«Искусство кино»
DELTA AIR LINES

Индекс 70402

Искусство кино

3 95

В ближайших номерах: что такое светская киножизнь — редакционное обсуждение; Победа — 50 лет спустя; как стать продюсером; критика — кому она нужна; статьи М.Захарова, М.Трофименкова, В.Листова, В.Курбатова, Ст.Рассадина, А.Архангельского, А.Давыдовой, Л.Аннинского, Н.Зоркой, Н.Крымовой, Г.Померанца, А.Боссарт, В.Левашова.

В рубрике **«Премьера «ИК»** :
«Ширли-мырли», «Мусульманин».

В рубрике **«Портреты»** :
Аки Каурисмяки, Виктор Демин.

В рубрике **«Мемуары и публикации»** :
Воспоминания о С.Параджанове.
Письма Григория Козинцева.
Майкл Корда. Английская авантюра Александра Корды.
КГБ и критика.

К 100-летию кино
«Антология» :
Эльдар Рязанов, Глеб Панфилов.
«История фильма» :
«Сорок первый».
«Голливудские хроники» :
Джеймс Дин.

В рубрике **«Штудии»** :
Ф.Джеймисон, Р.Барт.

В рубрике **«ИК». Избранная проза»** :
Дина Рубина. Камера наезжает.
Симона Синьоре. Ностальгия теперь не та.
Арман Мефр. Анна Маньяни, время мессы.
Татьяна Окуневская. Татьянин день (часть третья).

В рубрике **«Интервью «ИК»** :
В.Розов, Э.Климов, А.Сокуров, П. и В.Тодоровские.

В рубрике **«Фильм в журнале»** :
Жан Ренуар. Великая иллюзия.

В рубрике **«Сценарий»** :
Н.Макаров, С.Сельянов, А.Коновальчук. Странник.